

〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第七卷 · 上册

上海文艺出版社


ISBN 978-7-5321-5103-5
9 787532 151035 >
定价：235.00元
（上下二册）





〔俄罗斯〕

高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第七卷 · 上册

上海文艺出版社

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ СЕДЬМОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1991

《世界文学史》中文版翻译委员会

总　主　编：刘魁立　吴元迈

第七卷校订：陈松岩

第七卷译者：蔡　捷　陈若君　陈思红　陈松岩
高雅琪　金美玲　金　珊　刘红萍
刘　雯　刘娴真　刘晓敏　刘　阳
鲁蒙初　陆琪玮　吕　行　穆路遥
彭爱民　任　聪　申　茜　施天驰
田碧菲　王国鹏　王立刚　王　璐
王　蕊　王熙骋　王　琰　吴娜娜
荀波淼　杨　楠　杨世招　叶芳芳
尹　旭　袁　勋　张天宇　赵振宇
周清波　周　宇

《世界文学史》中文版编辑出版组

统　　筹：陈　征　郑宗培　曹元勇

责任编辑：赵南荣　徐华龙　吕　晨　胡远行
余雪霁　林雅琳　肖海鸥　胡艳秋

装帧设计：王志伟

校对统筹：林莉敏　何行亮

印制统筹：居致琪　周剑明　陈　淼

出版说明

俄文版《世界文学史》是1980年代分卷陆续出版的一部大型基础性学术著作，由高尔基世界文学研究所主持，联合苏联时期各加盟共和国外国文学研究机构的专家历经数十年编纂而成。

1996年，上海文艺出版社决定翻译出版《世界文学史》，得到了高尔基世界文学研究所的版权许可。此后的十余年间，本社组织了翻译力量，起草了翻译体例，经过众多俄文专家和出版社编辑组的艰苦努力，八卷本（十六册）的中译本《世界文学史》现在终于和广大读者见面了。

在中译本《世界文学史》出版之际，有必要对翻译、编辑过程中遇到的问题作一些说明。

1. 俄文版《世界文学史》原计划出版九卷本，计划中第九卷叙述的年限是1917年至1950年代。最后正式出版的是前八卷，第九卷只是个“征求意见本”。高尔基世界文学研究所建议中文版翻译出版前八卷，第九卷暂缓翻译出版。其理由是，第九卷尚不成熟，需要重新撰写。因此，现在出版的中译本《世界文学史》是八卷本（十六册）。

2. 俄文版《世界文学史》是苏联时期出版的著作，其历史观和文学史观不可避免地带有时代的印记。中译本为了保持这部基础性学术著作的完整性和历史面貌，按原文译出，未加删节和改动。

3. 《世界文学史》全面阐述了世界各个地区、各个民族文学发展的历史，涉及的人名、地名、作品名的翻译十分复杂，尤其是各民族文字先译成俄文，再译成中文，加上各民族语言发音不同，转译过程中稍有疏忽，就会出错。中译本《世界文学史》在编辑过程中，尽可能参考各种工具书，采用中文标准译法，统一和校正了全书的人名、地名、作品名，但难免会有错译和漏校，敬请读者批评指正。

4. 为尊重原文的表述，完整呈现俄文版《世界文学史》的原貌，中译本《世界文学史》中论及的某些文学概念与范畴，与中国读者通常的理解

有所区别，例如对于“散文”的定义（可指“诗歌”以外的所有体裁）等等，阅读时需加以判别。

5. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“参考书目”，收录了本卷叙述的文学史时限内世界各民族有代表性的著述和文学作品以及后世的相关研究著作的目录，对外国文学研究者颇有参考价值。中译本将俄文“参考书目”直接附录于每卷之后。

6. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“人名索引”，中译本按照翻译著作的惯例，保留了人名的俄文版索引页码，并在全书的边页标出了俄文原著页码。同时，中译本《世界文学史》的“人名索引”按照汉语拼音重新排序，便于读者使用。

中译本《世界文学史》出版项目得到了国家出版基金和上海文化发展基金会的资助，我们在此表示感谢。

上海文艺出版社
2013年12月

目　录

本卷编者的话

《世界文学史》第七卷描述的是十九世纪下半叶的文学发展进程，囊括了十九世纪五十年代至九十年代中期这一时间段。当然，这个时间界限针对不同语言文学和不同文化区域并不完全一致，因此在个别场合还考察了更早一些和更晚一些时期的文学生活和文化事件。由于这一时期俄罗斯文学在人类艺术发展中起到了主导性作用，本卷开始部分便是讲述俄罗斯文学以及与之关系密切的俄国其他民族的文学。

本卷基本的史料叙述单位是民族文学专章。例外的是拉丁美洲文学，这部分基本上是按照类型化原则，而不是按民族讲述的。

本卷作者分工如下（按姓氏字母为序）：A. X. 阿卜杜加弗洛夫与 A. 扎拉洛夫——“中亚和哈萨克斯坦各民族文学”一章的“乌兹别克文学”部分；Л. A. 阿加尼娜——“尼泊尔文学”；B. Г. 阿德莫尼——“挪威文学”一章中的“亨利克·易卜生”；M. Г. 安德列耶娃——“澳大利亚文学”；З. A. 阿赫梅托夫——“中亚和哈萨克斯坦各民族文学”中的“哈萨克文学”；И. A. 伯恩施坦——本卷总序和结束语（与 A. Б. 库捷林合作），“西欧文学”、“中欧及东南欧文学”两部分的序言；O. Ю. 别斯梅尔特娜娅——“豪萨语文学”；M. Л. 别尔莎茨卡娅——“斯洛文尼亚文学”；P. Г. 比克姆哈梅托夫——“伏尔加河地区及乌拉尔地区各民族文学”；И. A. 博格丹诺娃——“斯洛伐克文学”；И. B. 波洛琳娜——“土耳其文学”；A. C. 布什明——“俄罗斯文学”中的“萨尔蒂科夫-谢德林”；C. И. 维里科夫斯基——“法国文学”中的“五十至六十年代诗歌 ‘帕尔纳斯派’ 勒孔特·德·李勒 波德莱尔 洛特雷阿蒙”、“魏尔伦 ‘被诅咒的诗人’ 兰波 马拉美及象征主义”；A. M. 文科尔——“爱沙尼亚文学”；B. M. 加查克——“俄国境内的摩尔多瓦文学”；E. Ю. 格尼耶娃——“英国文学”中的“狄更斯五十至六十年代的创作”、“萨克雷五十至六十年代的创作”；Г. Φ. 吉尔斯——“阿富汗文学”；Л. Г. 果鲁别娃——“北高加索及达吉斯坦各民族文学”一

章的引言；Т. П. 格里戈利耶娃——“日本文学”；У. А. 古拉利尼克——“俄罗斯文学”中的“车尔尼雪夫斯基的小说　六十年代民主主义文学”、“六十年代革命民主主义美学和批评　车尔尼雪夫斯基　杜勃罗留波夫”、“皮谢姆斯基　梅尔尼科夫-彼切尔斯基”、“格列布·乌斯宾斯基与民粹派文学”以及“犹太文学”；Б. 古德里戈——“波罗的海各民族文学”中的“拉脱维亚文学”；И. К. 戈尔斯基——“波兰文学”；Ю. И. 达尼林——“法国文学”中的“巴黎公社文学”(同时使用了 В. А. 加尔佩林的材料)；А. В. 捷斯尼茨卡娅——“阿尔巴尼亚文学”；О. П. 捷施班德——“柬埔寨文学”；К. 多维卡——“波罗的海各民族文学”中的“立陶宛文学”；А. А. 多利尼娜——“埃及与叙利亚文学”；Р. Ф. 多洛尼娜——“塞尔维亚和黑山文学”和“克罗地亚文学”；Л. В. 叶夫多基莫娃——“普洛旺斯文学”；Е. В. 叶尔米洛娃——“俄罗斯文学”中的“涅克拉索夫”和“十九世纪后半期的诗歌”；В. В. 叶罗菲耶夫——“加拿大文学”；А. А. 茹科夫——“斯瓦希里语文学’；А. Е. 扎辛柯——“乌克兰文学”；А. М. 兹维廖夫——“美国文学”；В. Б. 泽姆斯科夫——“西班牙文学”中的“诗歌”部分；В. И. 兹雷德尼约夫——“保加利亚文学”；А. А. 古戈宁——“塞尔维亚卢日昌文学”；Г. В. 祖勃柯——“富尔贝文学”；С. Б. 伊里英斯卡娅——“希腊文学”；Я. 卡拉耶夫与 Ф. 卡希姆扎德——“外高加索各民族文学”中的“阿塞拜疆文学”；С. А. 卡雷耶夫——“中亚及哈萨克文学”中的“土库曼文学”；

6 · Э. Г. 卡尔胡——“芬兰文学”；Ю. А. 科热夫尼科夫——“罗马尼亚文学”；Д. С. 科米萨洛夫——“波斯文学”；Н. Г. 克拉斯诺杰姆博斯基——“僧伽罗文学”；А. Б. 库捷林——“中东与近东文学”部分的导言；И. П. 库普里娅诺娃——“丹麦文学”；А. Н. 库捷西科娃——“拉丁美洲文学”部分序言和“拉美西班牙语文学”中的小说部分；В. К. 拉姆舒科夫——“印度文学”；В. Н. 李——“朝鲜文学”；С. Д. 里希纳尔——“俄罗斯文学”部分中的“赫尔岑”；С. Г. 罗米泽——“意大利文学”一章中的“诗歌　焦左埃·卡尔杜奇”；Л. М. 洛特曼——“俄罗斯文学”中的“奥斯特洛夫斯基与十九世纪后半期戏剧”部分；Л. З. 龙金娜——“挪威文学”中的一部分；В. А. 马卡连柯——“菲律宾文学”；А. И. 马里迪斯——“白俄罗斯文学”；А. В. 米哈伊洛夫——“奥地利文学”；Т. Л. 马提洛娃——“俄罗斯文学”中的“列夫·托尔斯泰”部分；Н. С. 纳德亚尔内赫——“全俄文学进程发展”部分的序言；Ф. С. 纳尔基里耶尔——“法国文学”中的“维克多·雨果 1848 年以后的创作”；В. А. 涅兹维茨基——“俄罗斯文学”中的“冈察洛夫”部分；И. Д. 尼基弗洛娃——“比利时文学”一章和“非洲大陆文学”部分的序言；Н. И. 尼库林——“越南文学”；Ю. М. 奥西波夫——“缅甸文学”和“泰

国文学”；З. Г. 奥斯曼诺娃——“中亚和哈萨克斯坦各民族文学”部分的序言；В. В. 奥什斯——“荷兰文学”和“布尔文学”；Б. Б. 帕尔尼凯尔——“南亚与东南亚文学”部分的导言；В. В. 彼得罗夫——“中国文学”；З. И. 普拉甫斯金——“西班牙文学”和“葡萄牙文学”；И. А. 波里斯基赫——“俄罗斯文学”中“八十年代至九十年代初文学”部分；З. М. 波塔波娃——“法国文学”中“五十至六十年代的小说家和戏剧家”、“龚古尔兄弟”、“自然主义 左拉”、“都德”、“莫泊桑”、“七十至八十年代小说家与戏剧家”等部分；Н. Ф. 尔热夫斯卡娅——“古斯塔夫·福楼拜”；李福清——“中东亚文学”部分序言；В. А. 罗戈夫——“英国文学”；О. К. 罗西扬诺夫——“匈牙利文学”；М. Б. 鲁坚科——“库尔德文学”；Л. С. 萨维茨基——“西藏文学”；С. Н. 萨里尼扬——“外高加索各民族文学”中的“亚美尼亚文学”；А. П. 萨鲁哈尼扬——“爱尔兰文学”；В. Д. 谢杰尔尼克——“瑞士文学”；Е. Ю. 萨普雷金娜——“意大利文学”中的“小说”部分；В. В. 西科尔斯基——“印度尼西亚群岛和马来半岛文学”；А. П. 索洛维约娃——“捷克文学”；И. В. 斯托利亚罗娃——“俄罗斯文学”中的“列斯科夫”部分；И. А. 捷尔杰梁——“巴西文学”；С. В. 图拉耶夫——“德国文学”；Г. М. 弗里德连杰——“俄罗斯文学”部分的引言、结语和“陀思妥耶夫斯基”部分；З. 苏门诺娃——“北高加索与达吉斯坦各民族文学”中的“奥赛梯文学”；Р. Х. 哈迪-扎德——“中亚与哈萨克斯坦各民族文学”中的“塔吉克文学”；Д. К. 哈恰图良——“瑞典文学”与“冰岛文学”；С. Г. 胡茨什维利——“外高加索各民族文学”中的“格鲁吉亚文学”；С. Б. 切尔涅措夫——“埃塞俄比亚文学”；Б. В. 邱可夫——“伊拉克文学”；В. Р. 谢尔宾娜——“俄罗斯文学”中的“屠格涅夫”部分；К. Н. 亚茨科夫斯卡娅——“蒙古文学”。

参加本卷学术编辑工作的人员，除编委外还有 Е. Ю. 格尼耶娃、И. Д. 尼基弗洛娃、李福清。本卷学术秘书为 Н. Б. 雅科夫列娃。文学编辑为 Г. А. 古迪莫沃依。

本卷专有名称、书名、特殊术语和日期的统一工作由 Н. А. 维什涅夫斯卡娅、Л. В. 叶夫多基莫娃、В. Б. 切尔卡斯基承担。手稿付印工作由 А. С. 巴拉霍夫斯卡娅和 О. А. 卡兹尼娜负责。

本卷参考书目编录外国文学与总论部分由全苏国家外国文学图书馆学术文献部在 В. П. 阿列克谢耶夫和 В. Т. 丹钦科监督下完成（各章作者也有参与），俄罗斯文学部分由 В. Б. 切尔卡斯基完成，苏联各少数民族文学由各加盟共和国科学院研究所完成，由 В. Б. 切尔卡斯基负责编辑。

插图由 А. А. 萨维诺夫在相应章节编辑参与下挑选。索引由 В. Л. 雷波维奇编订。

本卷编写过程中部分章节曾多次进行过讨论和评价。本卷最后完成阶段 Н. Е. 盖伊、Б. А. 基连索夫、В. А. 凯尔迪什、Н. П. 米哈尔斯卡娅、Е. П. 切雷舍夫、Р. Ф. 尤苏波夫等人提出过十分有价值的意见。本卷编委对参加研讨的所有个人和学术组织表示深深的谢意。

本卷总序

《世界文学史》第七卷所研究的文学发展阶段，是从十九世纪中叶直到标志帝国主义时代到来的九十年代。

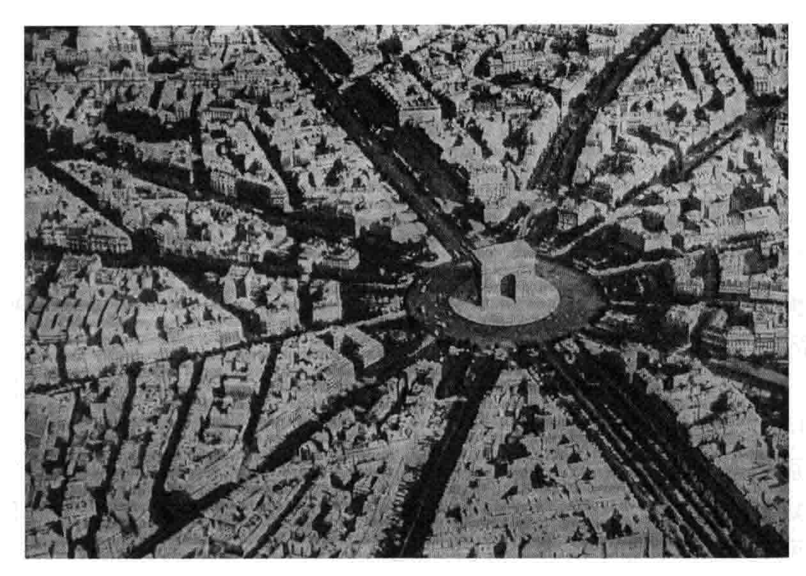
十九世纪中叶，各种性质的解放运动震撼了世界上绝大部分地区。欧洲 1848—1849 年革命、俄国五十和六十年代交替时期的革命形势、美国内战、印度的民族起义、中国的太平天国起义和其他很多反封建和反殖民运动，决定了世界的历史格局。随着德国的统一和意大利民族统一进程的结束，西欧资产阶级变革的基本目标已经达到。用列宁的话来说，1871 年，“西方的资产阶级革命已经结束了”(《列宁全集》第十八卷)。但是在中欧和东南欧，资产阶级改造和民族独立问题依然十分迫切。尽管在与普鲁士作战失利后，奥地利被迫妥协(1867 年组成“二位一体”的奥匈帝国)，但是被纳入哈布斯堡帝国中的各斯拉夫民族的命运依然坎坷，民族解放斗争延续整个十九世纪后半期。在这个时期，被强行拖入奥斯曼帝国轨道的各民族逐渐开始寻求解放。1878 年保加利亚获得独立。依靠多瑙河各公国的联合，独立的罗马尼亚形成。

资产阶级改造主要完成于西欧，而在俄国的改造进展缓慢。1861 年不彻底的改革，没有根本解决迫切的历史任务。当时俄国形势的特点是革命斗争在发展，开始了其平民知识分子革命时期。

在东方(土耳其、伊朗、朝鲜)即使是非常有限的资产阶级改革，其尝试都以失败告终。只有在日本，激烈的阶级冲突导致 1868 年开始资产阶级改革。与此同时，在最发达的一些东方国家(埃及、印度、日本等)商品货币关系的活跃、资本主义性质的财富积累，都是在与这些亚非国家传统体制和前资本主义社会经济关系同时并存情况下发生的。

七十年代，资本主义生产关系在大多数欧洲国家以及美国确立。在这一时期形成了世界范围的资本主义体系，所有国家和所有人民都或多或少卷入其中。后三分之一世纪的突出标志是生产力的急剧增长。世界贸易达

到了前所未有的规模,也使各个国家和各个大陆相互接近。资本主义体系的强势发展似乎没有止境,但是后三分之一世纪中这一体系本身也显现出危机因素,证明了一个新的阶段——帝国主义的到来。



按乔治·奥斯曼规划重建的巴黎星形广场及毗邻街区 1853—1869 年 航拍图

掠夺战争、殖民占领愈加频繁,形成新的帝国。新的帝国主义列强为争夺殖民地展开争斗。美国开始排挤英国,德国和日本也竭力想在世界瓜分殖民地中多捞一些。

资产阶级秩序的巩固也同时标志着资产阶级与无产阶级的利益彻底分化。对 1848 年巴黎无产阶级六月革命的血腥镇压,标志着阶级斗争史上一个阶段的到来,这一斗争导致 1871 年 5 月第一个无产阶级政权——巴黎公社成立。伴随资本主义体系危机而来的,是越来越明显的革命力量的活跃。十九世纪下半叶出现了社会主义与工人运动相结合的世界历史进程。8· 1864 年在伦敦成立了国际工人协会,史称第一国际,其真正领导人是马克思。诸多国家出现了社会民主工人党,马克思恩格斯学说成为其行动基础。

俄国封建农奴制急剧崩溃,大众革命反抗的急剧增长促进革命斗争的重心向俄国转移。在本卷所研究的时期结束时,俄国革命进入了新的、无产阶级革命阶段。

十九世纪下半叶历史发展极其迅急。“蒸汽时代”被“电力时代”所取代。达尔文和门捷列夫、爱迪生、巴斯德、科赫等人的伟大发现,在很多领域,如人们相信的那样,有希望很快解开所有自然之谜。

尽管科技发展向人类展现出乐观的前景，但是绝对不能说文化的整体发展也这般“万里无云”。1848—1849 年革命失败的一个最明显可以察觉的结果，便是席卷欧洲知识分子广泛阶层的精神危机。

取得胜利的资产阶级丧失了以往改造世界的激情，这导致生活的全面平庸化，缺乏精神的私有者趣味占了上风。要想理解该时期的文化发展，马克思和恩格斯对资本主义制度胜利结果的观察极为重要：“资产阶级在它已经取得了统治的地方把一切封建的、宗法的和田园般的关系都破坏了。它无情地斩断了把人们束缚于天然尊长的形形色色的封建羁绊，它使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的‘现金交易’，就再也没有任何别的联系了。它把宗教虔诚、骑士热忱、小市民伤感这些情感的神圣发作，淹没在利己主义打算的冰水之中”(《马克思恩格斯选集》第一卷)。业已到来的生活的肤浅平庸，在许多欧洲有头脑的人看来，似乎因这一情形成为某种“最终”方案、历史独特的死胡同而感到特别没有希望。如果说在前一阶段，历史感觉在运动，个体被认为有可能参与其中的话，那么在十九世纪的下半叶，带动社会运动的经济和政治机制看起来越来越让人不可企及并使人异化。

·9

这一时期西欧文化中实证主义产生的影响具有深刻的矛盾性。一方面它以科学知识为目的与反对封建残余、反对任何形式的蒙昧主义斗争联系在一起，建立在现实令人震惊的科技成就基础上。另一方面，实证主义作为哲学流派，它的任务是经验地准确描述事物，原则上拒绝揭示根本规律。实证主义中逐渐出现将庸俗唯物主义和唯心主义折中混合起来的现象，实证主义这种趋向当时尚未被人认识。

必须指出，实证主义的广泛流传在不同历史文化条件下也不相同。如果说在法国，严格的科学客观性被理解为某种与任何倾向相对立、与参与社会斗争格格不入的东西，那么在其他许多国家首先是社会进步改革在实证主义中找到哲学依据(如斯堪的那维亚国家、波兰)。

帝国主义时期到来的标志，是世纪末西欧许多文化中表现出的尖锐危机。替代对实证主义迷恋的是对唯心主义赤裸裸的崇拜，例如尼采、柏格森、叔本华的哲学，并且这一危机现象的复杂综合体，有了颓废派或“世纪末”艺术的称谓。

这一时期还有一个显著特征便是精神生活的剧烈两极化，与唯心主义的有时是深刻悲观主义的、有时是侵略性的帝国主义观念传播的同时，社会主义思想对文化的作用也越来越明显。

文学的世界版图和前一时期一样五光十色，多种多样，特别尖锐地显现

出与文学进程加速相关联的地区发展不平衡性。不过,到这一时期将近结束时,已经可以说各民族文学越发同步的趋势已经出现,并且在以后几十年更为明显。

因此,在本卷中我们特别关注所谓的加速发展问题。同时,我们所说的加速发展不是已被科学推翻了的、对“样板文学”发展道路的重复的思想。那些发展特别剧烈多变的文学(例如法国文学),导致后来其他文学中也出现相似的趋势,但却没有完全重复。

在一系列东方文学中也可以看到与前一时期相比文学进程加快的现象(如日本、孟加拉、土耳其文学)。但是大多数亚洲和北非文学,这一时期向新型文学的过渡还是一个“渐进而漫长的转折”(利哈乔夫语)。

脱离中世纪文学类型体现在对体裁系统的改造上,传统体裁的等级体系发生了改变,在某些东方文学那里产生出了新的体裁(特别是近东地区的现代戏剧、长篇小说和某些诗歌体裁)。这一进程的特点是不连贯、时而复古、体裁体系中不同阶段事物并存。总体来说,散文体裁排挤了诗歌体裁。但是在这方面中国是个例外,散文(与口头表演传统相关的旧小说体裁)依然保留原有特征,而诗歌却在现代化,占有主导地位。

10 · 这一时期,东方的文学语言在更新和平民化,首先是表现在简化和现代化上,方言等或多或少强化用于文学。在这方面政论起到很大作用,其对大多数东方国家影响巨大。

文学发展的不平衡性的一个表现,便是以往对世界文学发展进程影响有限的文学提升至第一行列。这首先是俄罗斯文学,它在这些年中达到了经典文学发展的鼎盛,开始在世界文学发展中起决定性作用。必须指出还有其他一些文学,例如挪威文学,也取得了在全欧洲文学进程中以往不曾具有的突出的质的飞跃。

这一时期最重要的特征,就是文学交流极其广泛和深入,与此前有质的区别。康拉德强调说:“从十九世纪下半叶开始,文学交流具有了全世界规模,成为每一单独民族文学事实,同时也是世界文学事实。在这一时期东方被引入世界文学联系的轨道。”同时,在东方出现的主要不是区域内部,而是跨区域交流的加强。东方文学积极汲取欧洲的文学经验,翻译和各种模仿的数量在增加。东方在西方寻找模仿的样本,以促进自身的文学发展,这经常导致一种折中主义,将不同创作方法的因素混合在一起。西方影响到了东方文学批评和文学理论思想的发展。

可以说存在着两个辩证结合的趋势,一是展示民族风貌,深化自身文学的独特性,一是将其纳入跨文学交流体系的进程。例如,在一些拉丁美洲

国家中，就有主张前殖民地的政治和文化独立的“美洲主义”，也即民族特性思想，与意味着拉美加入世界文化进程趋势的所谓的“欧洲主义”并存。何塞·马蒂形象地揭示了这一辩证性：“即使世界文学的枝条嫁接到我们国家上，但是树干应当是我们自己国家。”

强烈捍卫民族精神财富和积极开展文化交流这一辩证趋势，出现在大多数中欧和东南欧国家中。我们可以在俄国许多少数民族那里找到类似的辩证结合特别鲜明的例证，在它们那里民族文化的形成和进一步发展，与这一时期俄罗斯进步文化的影响交织在一起。东方和非洲一些国家的某些启蒙主义者则一面追求欧洲科技成就，一面想要用东方的“精神性”来对抗欧洲技术文明。

如同前一卷中所描述的时代一样，西欧各国文学为文学进程的相似性联系在一起，尽管也看得到彼此间很大程度的发展不平衡。在中欧和东南欧各国文学中能够看到由这些国家历史命运、民族解放运动所派生出的共同特征。尽管美国文学表现出的许多特征，使其与西欧文学相接近，但是同时也可以说许多本质特征与其特有情形相关联，那就是欧洲传统的种子落到新的土壤中，它与极具变化的历史发展，特别是内战结束后的发展发生碰撞。美国文学与加拿大和澳大利亚文学有某种共同性，这一时期使它们相接近的是鲜明表现出的国家民族自立的倾向。面临问题的共同性、传统和历史情形的独特性把拉丁美洲各国文学提炼成统一的综合体，它们在缓慢而费力地克服殖民主义在生活各领域造成的后果。

十九世纪下半叶创建母语民族文学的斗争在继续（芬兰、冰岛、许多东方文学）。由资本主义发展中强化起来的区域统一倾向和某种消除抵御这些事物势力的形成和企图，在一系列国家文学中引发区域性的潮流（德国、美国）。与此同时，在某些国家联合体中，愈加发展起来不同语言的文学。这不仅包括“破绽百出”的奥匈，那里存在一些特殊、彼此关联不大的民族文学，也包括像法国（普罗旺斯文学）、瑞士、西班牙、加拿大等国。

东方和非洲国家是一个特殊区域。经济和社会发展的不平衡，决定了东方和非洲文学在水平上、发展节奏上与其他地区有相当大差别。在阶段性和类型学层面上它们可以分为三类：第一类是中世纪类型文学，继续在旧有体系内渐进（例如缅甸、泰国、埃塞俄比亚和南撒哈拉的非洲国家），第二类是文学中已经明显出现新文学体系特征，开始了从中世纪向新创作方法的过渡（这一类有近东、中东以及其他一些地区），第三类是文学已经走在掌握新的艺术方法、特别是现实主义的路上（例如日本、土耳其）。第二类和第三类文学的特点是或多或少地表现出了启蒙主义倾向，其在东方具有一系列独有特征，区别于欧洲的启蒙运动。东方开展启蒙活动的动力之

一，便是其对抗欧洲的意识，这一意识经常和反殖民主义倾向相联系。同时，东方的启蒙主义者致力于让自己的国家走出落后无知，把欧洲最新科技成就带入生活（这就可以解释为何在各种东方文学中都出现了大量对火车、轮船、电讯、电的兴奋描述）。但是欧洲启蒙运动的反封建以及反蒙昧的锋芒在东方启蒙主义者那里经常被模糊掉，而其启蒙理想本身具有独特的色彩。一些传统主义者意识到了东方社会必须变革后，有时也会直接参与到启蒙理想的宣传之中。这产生出一些从欧洲视角来看是反常的现象，例如暹罗的“国王启蒙”、阿富汗埃米尔的启蒙活动等等。东方的启蒙活动与东方许多国家加速进行的宗教改革并肩前行。因此即使是在最坚定的东方启蒙主义者那里，通常也找不到多少明显的反蒙昧主义的思想。不仅如此，例如在近东和中东，伊斯兰教决定着社会生活的很多方面，启蒙主义的自由平等思想、按欧洲模式建立先进的社会和政治制度原则的宣传，与穆斯林改革思想、泛伊斯兰主义追求共存，就像欣赏法国启蒙运动思想与讽刺盲目崇拜法兰西并存一样。伊斯兰教的现代化在反对西方精神侵略的共同斗争中被看作是启蒙的支柱，而自由、平等和正义的概念，共和思想，也被解释为伊斯兰宗教学说的律法。

尽管该时期文学发展相当不平衡以及艺术潮流五光十色，我们还是可以提炼出这一进程的主要成分，那就是现实主义的迅猛发展，这一发展在不同的历史文化环境中各具特色，但拥有某些共同特征。

本卷特别重要的一点，就是对现实主义进行分类，因为与现实主义一道，这一时期还有很多文学现象具有很大的前瞻性。

在这一时期形成了现实主义创作方法的美学原则，出现了“现实主义”这一术语。现实主义理论是在比十九世纪上半叶更为激烈的与浪漫主义论辩中形成的。这一时期西欧现实主义最高成就和福楼拜、莫泊桑、托马斯·哈代等人的名字联系在一起，它继承了司汤达、巴尔扎克、狄更斯所开创的深入研究社会的理念，上半叶现实主义作家强烈的反资产阶级性也得到保留。与此同时，十九世纪下半叶，西欧高度发达国家的现实主义经历了与前期相比相当大的改变。现实主义的这一独特性，是由逐渐稳定的资本主义社会局面所决定的，它已经转入与资本主义“和平”共处阶段，每天都在证明个体在这一社会具有无限可能性的悲惨而无根据的幻觉。

十九世纪上半叶的西方现实主义鲜明展现了各种形式的人对环境的依赖。这一问题被人从社会的、经济的以及生理的层面进行研究。这里可以说社会科学和自然科学所取得的成就起到了良好的作用。但与此同时，实证主义哲学的影响限制了现实主义去广泛认识现实。欧洲的现实主义作家还未能够在该时期以极大的深度，去展示“环境”是人创造努力奋斗的结

12·

果，以及，最重要的一点，人本身拥有精神和智力上的主动性，应承担所有程度的个人责任。

在这一时期大多数的西欧现实主义作家那里，肯定的因素体现在被糟蹋的美、被践踏的美德形式中。这是由不信任人的主观能动性和对其后果持悲观态度决定的。一些现实主义作家（如同后来的自然主义作家）的创作美化了丑态和病态。总体而言，复杂交织于现实主义艺术观的唯美主义，很大程度上是由对精神贫乏的社会的厌恶派生出来的，这一问题对这一时期一系列现实主义作家而言也特别重要。许多作家（福楼拜、龚古尔兄弟）所特有的对文体的格外注重在某种程度上与此有关。

西欧现实主义在这些年间既有损失，也有革新成就。艺术领域得到扩展，越发广阔地容纳了社会平民阶层的生活，和许多以往被认为是“低级”的社会现象。对人的内心世界难以捕捉的起伏以及人的本能的细微分析大大丰富了现实主义。现实主义革新成就还包括特有的对人的感官世界的描绘，着重表现每个对象的“个性”、主人公所处氛围、环境、其行为外部特征的能力。文学也产生了类似印象主义用以丰富绘画的那些手法。

上述所谈及的变化，首先折射在当时处于领先位置的体裁——长篇小说的诗学中（例如，改变小说的情节结构，将其构建为“生活史”，体现其不受支配的自我运动）。十九世纪下半叶的现实主义作家，比上半叶作家，普遍上做到了更大程度的仿真。形象的锐化、怪诞、夸张则不那么典型。

在自然主义中，这一时期西欧现实主义作家某些薄弱方面被放大。在宣称忠实于现实，强调科学客观性时，从构成其哲学基础的实证主义所采用的现象描述、分类原则出发，自然主义脱离了典型化，扬弃进而不善于深入到所描写事物的本质，不善于思考重要的现实发展规律。在自然主义作家那里，个人决定论原则具有很大的生理性质，在他们看来，无法克服的社会影响为同样无法克服的遗传性影响所复杂化。不厌其烦地描绘丑态和临床病态有时转化为自身目的。注重事实具有了自足性。自然主义作家自认为是现实主义的继承者，但实质上“虔诚的”自然主义已经和现实主义分道扬镳。自然主义的奠基人和理论家左拉，和其他一些自我宣称是自然主义作家的大作家一样，他的创作有时不能置入自然主义理论的硬性框架之中。

在欧洲以及在欧洲以外广泛传播的自然主义流派，在各国文学中的影响并不相同。上述中的自然主义特征，最显著地出现在法国文学中。德国的自然主义在克服德国文学中出现的衰落和外省习气上发挥了作用。德国自然主义最主要的代表作家豪普特曼绝对不受自然主义教条的局限。在英国，自然主义的影响要小一些。在美国文学中，自然主义的发展要在更后一个时期出现。随着自然主义的传播，其内部模仿倾向占了上风，教条彻

底战胜了活的发展，显露了自己的狭隘性，自然主义也就走进了死胡同。世纪之交西欧文学中出现的现实主义新高潮与积极反对自然主义的斗争密切相关。

这一时期俄罗斯文学中现实主义的命运与其在西欧土壤中的发展有相当大的差别。在十九世纪下半叶，俄罗斯文学就其客观意义成为世界文学进程的排头兵。俄罗斯文学极其迅猛发展的历史文化前提，是文学在国家生活中占有特殊地位，在俄国，文学是社会意识的主导形式，还有就是文学和规模空前的解放运动联系在一起。

13·

赫尔岑在 1851 年写道："凡是失去政治自由的人民，文学是唯一的讲坛，可以从这个讲坛向公众发出自己愤怒的呐喊和良心的呼声。在这样的社会中，文学的影响获得了欧洲其他国家已经丧失了的规模。"文学在社会生活中的这一特殊作用，决定了俄罗斯对艺术家类型的认识有别于西欧作家。当然，西欧也有很多作家积极参与社会斗争，站在进步力量一边。我们不妨回忆一下其中很多人参与了的 1848 年革命运动，以及雨果发表的著名抨击小册子《小拿破仑》和左拉就德雷福斯案所作的声明。但是在当时普遍流行着各种"为艺术而艺术"的观念，体现在著名的"象牙塔"公式中；从另一方面，艺术家被等同于自然科学实验家，要求其具有"科学客观性"。所有这一切，很大程度上，是受远离公众、有时公众对艺术抱有敌意这堵无声的墙所决定的，关于这一点当时的西欧作家经常会谈及，这也是当时资本主义社会所特有的。在俄国，作家和公众建立了完全另一种类型的关系，这一关系以他们之间强化的精神接触为基础。一个作家，即使本人没有像赫尔岑和车尔尼雪夫斯基那样直接参与解放斗争，也深刻体验到斗争风云，用自己创作的"心灵意义"服务于社会进步思想。俄罗斯文学一个突出特征，是读者和批评家广泛参与围绕具有社会意义的作品展开的争论当中(我们回想一下屠格涅夫、冈察洛夫、奥斯特洛夫斯基、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基作品所引发的论战)。

应当指出，类似公民作家这种类型以及读者相应的经常把作家当作导师这种读者与作家的关系，在当时俄国许多其他民族文学中也很典型。这一类型作家也出现在其他一些社会冲突尖锐的地区，例如古巴的革命诗人何塞·马蒂、成为民族英雄的菲律宾作家何塞·黎萨尔、埃及解放斗争斗士巴鲁迪。开展解放斗争的中欧和东南欧国家的许多作家也起到了同样作用(例如保加利亚的波特夫和伐佐夫)。

社会文化条件的根本不同，决定了俄罗斯文学与西欧相比创作方法以及流派发展和性质的独特性。这首先是指该时期现实主义的命运。最杰出的几位艺术大家对现实主义理论的形成作出了贡献，这一理论受到革命民

主主义批评的强有力影响，这一影响决定了几乎整个世纪的文学发展进程。早在十九世纪上半叶俄罗斯就已经形成了强劲的现实主义传统，这首先体现在普希金和果戈理的作品之中，这一传统在后来被创造性地继承。

俄罗斯的现实主义，特有其提出问题的广阔性、对认识全世界历史发展性质的追求。这种由对民族生活无限可能性认识所决定的广阔性，历史发展的开放性，使人有可能在平淡的日常生活及其对人的敌意下找到生命活力。

俄罗斯现实主义这种开放性和综合性，决定了其在文学进程中占据主导地位，超出其他非现实主义体系（与西欧相比，“虔诚的”自然主义所起作用微乎其微）。与此同时，有许多东西使俄罗斯现实主义与西欧这一创作方法的发展相接近。这首先是指长篇小说的命运，这是俄国以及西方与现实主义发展联系在一起的主要体裁。

对俄罗斯现实主义长篇小说以及西欧十九世纪下半叶长篇小说来说，突出的特点是对日常生活、社会环境、物质世界、人的性格极度逼真的描绘。俄罗斯长篇小说在揭示模糊的、微微被意识到的心灵运动方面达到了高超水平，我们不妨回忆一下托尔斯泰的内心独白在世界长篇小说发展中所起的作用。俄罗斯与西欧现实主义交叉点为数众多，并且同时可以说是创造了长篇小说新的特殊结构，这一结构对于二十世纪的长篇小说极具影响。但使俄罗斯长篇小说与巴尔扎克、司汤达和狄更斯小说相接近，并有别于十九世纪下半叶西欧现实主义一系列现象的，是不把社会看作是稳定的、僵化了的结构，而是看作各种不同力量斗争的舞台这一观念，这一斗争具有现实的积极发展前景。在俄罗斯作家那里，这一点与对人民力量的信念相联系，与总是把人民幸福作标尺相联系，追求人民幸福的目标鼓舞了（尽管对这一概念的内涵有不同理解）所有俄罗斯长篇小说的创作者。

俄罗斯文学中占第一位的是一种特殊类型的长篇小说，可以称之为精神斗争小说，其中同时具有叙事上的对俄罗斯生活描绘的广泛性和充分性的特点。托尔斯泰的“心灵辩证法”和陀思妥耶夫斯基深度的心理分析，不仅出色地揭示了人的意识的极端矛盾，而且将这些精神冲突变成为巨大的哲学和社会意义的焦点，从中折射真正的世界历史主题。

俄罗斯与当时西欧长篇小说对人和环境的相互关系处理有根本不同。俄罗斯作家笔下的主人公总是具有完整的道德责任尺度，其主动性决定着情节的发展。屠格涅夫的功绩在于创造了一种特殊类型的长篇小说，其中从世界观、道德观和实用观角度在戏剧化的场景中揭示出主人公的生活立场。这种立足于承认人的伦理责任和相信人的积极行为能够影响现实的“精神检验”场景，我们在当时西欧的长篇小说中几乎找不到。托尔斯泰和

陀思妥耶夫斯基丰富了屠格涅夫这种“精神检验”小说类型。在俄罗斯长篇小说中，讲的不是将人“添入”现实，而是积极与之对抗，主要的不是环境，而是历史，是人的活动的历史意义和结果。肯定性的价值系统与最清醒的现实主义相结合，首先决定了这一时期俄罗斯文学的特殊地位。这一肯定体系与对人民、对个人范畴的理解联系在一起。

俄罗斯文学首先是长篇小说的主要成就人所共知，但是其他体裁的特点还较少为人注意。例如，我们必须要指出小型散文文学取得的成就，它包括极其突出社会矛盾尖锐性的社会特写，也包括屠格涅夫、列斯科夫等的短篇小说创作，这在很大程度上为后来发生的体裁体系的改变打下了基础，从八十年代开始，居于首位的不是长篇小说，而是小型散文文学形式。这些小型散文文学的成就首先和契诃夫的名字连在一起。这一时期的诗歌发展道路也不同于西欧，首先是涅克拉索夫的创作，它也成为俄罗斯文学以外的现实主义公民诗歌发展的重要推动力（比如在中欧和东南欧一些国家）。俄罗斯戏剧发展道路也很独特，这一时期的顶峰便是奥斯特洛夫斯基的创作，当时的西欧没有可与之匹敌的剧作（除了易卜生的创作，其戏剧体系不同于这位俄罗斯剧作家），奥斯特洛夫斯基占有完全特殊的地位。当时的西欧文学，也没有力度与萨尔蒂科夫-谢德林相接近的讽刺文学。

俄罗斯文学的革新成就，在这一时期得到世界上的高度认可。对于十九世纪下半叶的文学进程来说，俄罗斯文学在西方的炫目成功以及其在东西方开始产生影响的具体事实已经彰显。这一影响在世纪末叶尤为强大，当时西欧文学借鉴俄罗斯文学的成就以克服自身的危机。

俄罗斯文学经历的高潮，也影响到了俄国其他民族文学的发展。正是在这一时期，已经可以说形成了一个全俄的文学发展进程。许多民族文化的巨匠，都和这一时期的俄罗斯革命民主主义思想产生联系（伊·弗兰科、伊·恰夫恰瓦泽、阿·采列捷利、米·纳尔班江、米·法·阿洪多夫等）。总体上，在我们所谈到的这一时期，对于俄国许多少数民族文学来说，其标志是现实主义的形成和快速发展，尽管这一进程发展不平衡。在某些民族文学中启蒙倾向和浪漫主义倾向并存。尽管全俄的文学发展进程有一定的统一性，但是一些年轻的和刚开始有书面创作的民族文学面临着特殊问题。

如前所述，现实主义形成和发展在文学进程中占主导地位，至少欧美如

15 · 此，但是在这一时期浪漫主义路线也没有中断。浪漫主义在那些现实主义形成较晚的国家继续强力发展。但是要想确认浪漫主义和现实主义的时间界限是十分困难的，因为在大多数场合下要说的不是流派的更迭，而是二者的并存，甚至是相互渗透。

在西欧文学中，浪漫主义在这一时期流派总体系中还起着重要作用，浪漫主义作家经常具有的公开的倾向性、积极的人道主义和高昂的理想，对这一时期的现实主义来说还不那么典型。浪漫主义作家的突出特征，是追求提出人类命运的大问题，特别是提出人民的问题（雨果的创作）。一些直接表达民族解放斗争思想的作家都朝向浪漫主义（美国的废奴主义文学、意大利的复兴运动、中欧和东南欧的某些作家）。

浪漫主义创作方法在这一时期由于现实主义的发展以及由于每一民族文学的具体情形而或多或少有所转变。例如，在雨果的长篇小说中，从环境描写以及叙事广度上可以看到现实主义的影响。

浪漫主义和现实主义复杂的相互关系在俄罗斯文学中也能看得到，如革命民粹派的公民诗歌，八十至九十年代某些新现象。

现实主义和浪漫主义倾向或多或少地交织于德国和奥地利文学中。在一些以往由于某些原因文学发展受到阻碍、如今发展越来越迅猛的国家中，现实主义和浪漫主义关系独特。它们拥有一种加速度的，或者说是浓缩的艺术思想发展进程，对这一进程来说，特别是在这一时期，特有的是两个文学流派的同步和相互渗透，而不是前后接续。

在欧洲，类似的现实主义形成类型表现在意大利、西班牙、荷兰、比利时等国，部分地存在于斯堪的那维亚国家以及中欧和东南欧地区。这一发展类型的因素，也可以在拉丁美洲文学和俄国一些民族文学，以及在一系列东方文学中发现。类似倾向的独特折射我们在美国文学中也能找得到，在那里，即使是在像马克·吐温作品那样成熟的民族生活史诗中也存在着浪漫主义因素。对于这一时期来说，这完全不是最有机的现实主义形成之路。这类文学中有时可以找到完全不同的作用力，既有俄罗斯文学，并且主要不是托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，而是果戈理和屠格涅夫的影响推动，也有左拉的影响和欧洲浪漫主义作家，尤其是雨果和海涅的影响。对于中欧和东南欧尤其是斯拉夫各民族的文学来说，非常重要的一点是在他们为现实主义文学斗争中，非常明显能够看到俄罗斯革命民主批评的影响（捷克的“五月派”、保加利亚的波特夫、南部斯拉夫的斯·马尔科维奇、罗马尼亚的多布罗杰亚努-盖里亚）。

要着重指出的是，这类文学推出了许多艺术巨匠，为世界文学进程做出了独特而重要的贡献。当代诗歌奠基人之一的惠特曼，把浪漫主义传统极其独特地折射于现实主义因素和民间文学因素的结合中。

这类文学作品对过去特别关注，出现了罩着浪漫主义色调的绚丽的人民命运史诗（加尔多斯、德·科斯特），或是有关民族解放斗争的特殊种类的长篇历史小说（显克微支、伊拉塞克、谢诺阿、伐佐夫，拉丁美洲的长篇历

史小说)。浪漫主义倾向有时在描写当代的小说中也很强劲(例如智利作家布莱斯特·加纳,他的作品以"智利的人间喜剧"之誉载入民族文学史册)。在某些国家的这类文学中,长篇小说的发展更接近俄罗斯长篇小说,而不是西欧长篇小说(波兰、挪威)。自然主义在这里通常不是很迅速被接受。

在这里,这一时期其他文学主要是散文文学所包含的那些社会和艺术内容,经常在诗歌中得到表现。长诗和组诗经常揭示当代现实最重要的冲突,提出重大的社会历史问题。大多数类似作品缺乏浪漫主义主人公,或者这样的主人公退到后面位置,诗人们脱离浪漫主义形象,很大程度上以现实主义眼光来认识世界。

16 ·

与此同时,诗歌也继承了浪漫主义传统,具有其崇高理想的激情,民族解放的热烈情绪和对认识民族命运的追求,民族命运越来越被诗人看作是人类统一命运的一个个环节(由此产生出世界历史的主题和过去世界文学的形象)。

所有这些特点为扬·聂鲁达、斯·捷赫、雅·伏尔赫利茨基、奇·诺尔维德、伊·伐佐夫、雅·阿兰尼、尚蒂奇、爱明内斯库等人诗歌所拥有。在提出的人类历史命运重大问题方面,这些作品与雨果的《历代传说》或是和海涅晚期作品相接近。



《乌鸦》印刷品 河锅晓斋
1863 年以后 普希金造型艺术馆

前面已经提到,这一时期文学发展有很大的不平衡性。某些东方文学,也存在着艺术共生现象。例如,在一些东方文学中,启蒙主义艺术观与浪漫主义艺术观紧密交织在一起。现实主义(日本)的形成也是在接近上述那一类型的形式中发展的。

十九世纪末叶,更确切地说是最后三分之一世纪,在欧洲文学中,受帝国主义时代来临之际的资产阶级文化全面危机所决定的一些新的非现实主义潮流,构成了特别复杂的综合体。

需要指出的是,各种非现实主义流派的界限经常是假定性的。

这些艺术流派自身出现了对自然主义和实证主义的反动。同时,其中不仅包含了与自然主义的论战,也包含了联系,那就是充满肮脏、贫穷、苦难的深刻悲观的世界图景,特别是都市图景和自然主义呈现的很相像。顺便说一句,左拉对象征主义的嗜好,是一独特的相向运动。浪漫主义也对许多这类流派产生重要影响。同时这又是另一个艺术体系。其中缺乏巨人般的形象和情欲。浪漫主义的个性,即精神财富集中体,以及崇高理想本身,都受到怀疑性的重新审视,并且吞噬一切的怀疑心态渗入价值观念之中,给予这些流派相关联的诗人创作罩上无望的悲观主义,有时又是冰冷的唯美主义(帕纳斯派)色调。

与此同时,这些流派具有尖锐的反资产阶级性,尽管是像高尔基公正指出的那样,它们是无政府主义派别的。高尔基把颓废派的产生与反对"拜倒在现实和事实"这一观念联系在一起,与资本主义社会浪子独特的反抗联系在一起,他们"在这物质主义、拜金主义和道德贫困环境中喘不过气来……"世界不安宁的感觉、存在的悲剧性渗透入这些作出很大美学发见的艺术家的创作。这些流派真正有天才的忠诚者的艺术实践,往往与颓废派美学理论相矛盾。他们开始诗歌变革,这一变革在二十世纪还在持续,他们让诗歌摆脱许多源于理性主义修辞传统的束缚和过时的倾向。在这意义上,显露出波德莱尔、魏尔伦、兰波在法国文学发展中所占的崇高地位。

与危机现象传播相对立的,是社会主义思想在文化中的作用不断增长。渗透了社会主义思想的文学流派的迅猛发展,是十九世纪下半叶文学中出现的极其重要和具有发展前景的新现象。类似潮流在不同国家更大程度上与现实主义或浪漫主义相关联,实质上是革新性现象。这首先是指逐渐形成的革命美学观,对其具有巨大意义的是马克思和恩格斯的学说及其美学观。在欧洲文学中出现了拉法格、梅林、莫里斯、卢森堡、布拉戈耶夫等重要人物。十九世纪革命民主文学发展的一个重要阶段,是巴黎公社诗人和小说家的创作(欧仁·鲍狄埃、儒勒·瓦莱斯、克拉德)。在这些作家创作中,以及在其他一些国家(英国、德国、波兰、意大利、捷克、保加利亚)七十年代至九十年代初出现的早期无产阶级文学中,具有了新的思想和美学特质,预示了二十世纪文学中的众多重要现象。

第一编　俄国文学发展进程

俄罗斯文学

本编序言

十九世纪下半叶是俄罗斯民族文化高度发展，进入经典化时期。这几十年的文学界中出现了屠格涅夫、冈察洛夫、奥斯特洛夫斯基、列斯科夫、萨尔蒂科夫-谢德林、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰、契诃夫等著名作家。在俄国造型艺术史上这一时期出现了以克拉姆斯科依、彼洛夫、列宾为首的一批巡回展览派艺术家，在俄罗斯音乐史上这一时期是柴科夫斯基和"强力集团"音乐家们(鲍罗丁、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫、巴卡基列夫)创作活动时期。俄国的科学发展也很繁荣兴盛，出现了一批著名人物，如数学家切比雪夫、生理学家谢切诺夫、结晶学家费多罗夫、元素周期律创立者伟大化学家门捷列夫、历史学家索洛维约夫和克留切夫斯基、语文学家波捷布尼亚和维谢洛夫斯基等等。

在这一时期，俄国的解放思想和革命运动对整个俄罗斯文化的发展起到了巨大作用。在别林斯基去世(1848)、彼得拉舍夫小组受到审判(1849)之后，五十年代赫尔岑和奥加廖夫的革命活动，对俄罗斯先进思想界形成民族自觉意识起到极其重要作用，而在五十年代后半期到六十年代前半期则是车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫起到这一作用。他们的继承人是七十至八十年代俄国革命民粹派运动的代表人物，他们忘我地投身民众解放事业，在和沙皇专制制度的斗争中表现出高度的英雄主义精神，给全世界留下强烈印象。俄国革命探索的深刻和忘我精神，与西方国际革命运动的广泛联系，对全世界各国人民人道主义精神文化的哲学、政治、社会和道德探索的深入了解，俄国先进文化所特有的深刻的国际主义精神，使得从十九世纪四十年代开始到六十年代的俄国进步人士能够把民主改革斗争的激情与对社会主义思想的追求联结为一体。而在后来，在八十至九十年代俄国

进步界经历了对资产阶级民主革命理想、民粹派理想彻底破灭之后，用列宁的话来说，在"半个世纪里，经历了闻所未闻的痛苦和牺牲"之后，他们得到了马克思主义(《列宁全集》第三十九卷)。

"我从来没遇到过如此的分析力量，如此的概括能力，如此迅速的对事实材料的掌握，如此不倦的、近乎发狂的思想活动"，米哈伊洛夫斯基以自己一个朋友为例，用这样的话来概括六十年代俄国青年平民革命者典型特征。这样的话也完全适用于整个十九世纪俄罗斯文学。

这一时期俄罗斯文化和文学的发展可以划分为若干阶段，每个阶段的特点都是由相应时期俄国社会经济和政治发展的普遍特征所决定，与相应时期俄国解放运动的特点密切相关。第一阶段是所谓的"阴暗的七年"(1848—1855)，即尼古拉一世统治的最后七年，当时俄国专制政权被1848—1849年革命事件及其在俄国的反响吓得要命，走上了残酷的反动社会政治道路。在这些年中不仅民主主义思想，而且温和的自由派文学与刊物都感受到来自政府、检查和警察当局的压力。然而，无论是专制政权、教会和社会保守势力如何猖獗，自由派分子如何惊慌失措和胆小如鼠，放弃别林斯基的解放思想，代之以"纯艺术"主张，都无法阻止社会不满情绪的增长，抑制不住社会下层的潜在的自发的骚动。压藏在内心的社会思想和艺术思想仍然在悄然成长，不时浮出水面，表现在屠格涅夫的《猎人笔记》(1847—1852)，青年列夫·托尔斯泰的最初作品，奥斯特洛夫斯基的早期戏剧，涅克拉索夫、丘特切夫、奥加廖夫的作品之中。1853年赫尔岑在伦敦创立了自己的自由俄文印刷所，印刷所的出版物以及赫尔岑的《论俄国革命思想的发展》(1851)和《来自彼岸》(1847—1850)等书籍对同时代人的思想产生巨大影响。俄国社会不满的增长、与尼古拉一世专制政权官方意识形态相对立的民族爱国情绪在文学中的反映，在克里米亚战争期间表现得尤为强烈，这场战争暴露出尼古拉一世的专制统治以及俄国农奴制改革前整个旧的封建农奴制度在历史上已经腐朽，行将灭亡。

从1856年开始，俄国进入一个新的阶段，一个阶级斗争紧张激烈的阶段，一个社会进步思想高涨的阶段，这导致在1859—1861年间革命出现新局面。这是赫尔岑出版《钟声报》的年代(1857—1867)，是俄国六十年代革命民主主义者和唯物主义启蒙者车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫革命活动的鼎盛时期，他们的文学讲坛便是涅克拉索夫所出版的《现代人》杂志。

农奴制改革宣言虽然发表了，但是按照宣言，农民解放的进程延长了几十年，而解放的条件对于农民来说极端不利，甚至使许多拥有自由情绪的沙皇专制制度的拥护者感到受了欺骗，这在国内引起了农民骚动和社会不满情绪的增长。两年之后，1863年发生了波兰起义。在这样的环境下文学

和报刊的美学流派和社会流派的分化激烈加剧。一方面，国内对专制的反对在增长，解放运动在扩大，另一方面，被此吓坏了的政府转向对其参加者采取镇压手段，加强了书刊检查。

尽管从1863年开始专制政权明显转向反动，亚历山大二世政府终归在六十年代到七十年代初随着农奴制的取消在俄国慢慢实现了其他一些自由派改革纲领。

亚历山大二世1863—1874年间在地方自治、市政、诉讼、书刊检查、军事、公众教育、新闻等方面所进行的改革，某段时期内在一些自由派人士眼里看来是缓和了社会局势。但是所有上述改革多多少少都是残缺不全的，模棱两可的，既无法满足人民群众的要求，也无法满足极其认真思考的民主知识分子的要求。同时俄国资本主义的发展，如铁路建设、银行发展、贸易和工业的增长，都是在保留专制制度的条件下，在农奴主和社会上层官僚为所欲为的情形下，在基本的土地、森林和所有国家财富都集中在地主手中的条件下发生的，这就导致了各种形式的社会压迫和民族压迫，导致了乡村的分化和劳动群众的无产阶级化。

因此，随着这样一个政府反动势力与具有自由情绪贵族阶层力量短暂和不稳定时期的结束，随着亚历山大二世政府一面镇压革命者和所有"不良"分子，一面继续推行他感到必需的资产阶级改革，以此削弱社会不满情绪时期(1864—1874)的结束，按照历史规律就应该是一个新的社会情绪高涨时期的到来。

十九世纪七十年代是俄国解放运动迅猛发展的繁荣时期，是民粹派发挥积极革命作用时期。替代赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、皮萨列夫的是新的先进革命青年的"思想主宰"——巴枯宁、拉夫罗夫、米哈伊洛夫斯基。革命运动的主要人物是革命民粹派分子，他们换上农民装束，"走向民间"，想要借助社会宣传鼓动来"唤醒"人民群众，激励其投身资产阶级民主革命。针对越来越高的新的社会浪潮的兴起，沙皇政府更加加强了反动措施，采取了"反改革"政策。"走向民间"思想的失败导致在1879年出现了"民意党"。其活动家们走上了一条英勇而又深具悲剧性的道路，少数革命知识分子用恐怖手段来反对沙皇专制。最终在七十年代末八十年代初俄国出现(继1859—1861年之后又一个)新的革命局势。1881年3月1日民意党人刺杀了亚历山大二世，亚历山大三世继位后，逮捕和处决了许多最坚定和最勇敢的"民意党"的英雄，从而暴露出民意党人的恐怖策略不仅错误而且没有前途，而七八十年代俄国资本主义发展的社会局面使民粹派理想不可避免地遇到危机。六十至七十年代民粹派的思想主张的基础是坚信俄罗斯民间生活的村社制度不可动摇，农民土地村社所有制(土地共同

· 20

拥有)有可能在俄罗斯革命者战胜沙皇专制之后直接过渡到社会主义。这一思想尽管从历史上看是错误的,但是自身却是完整统一的,而在八十至九十年代取而代之的是折中主义的自由主义的民粹派思想。同时1883年俄国出现了第一个马克思主义革命组织——以普列汉诺夫为首的"劳动解放社"。十九世纪俄国社会生活、文化和文学的最后一个阶段具有以下一些特点:一方面是政府极端反动;另一方面是无产阶级社会主义运动在发展,一些新的现实主义文学巨匠走入文坛(其中包括契诃夫、柯罗连科、高尔基),标志着一个新的时期的到来;最后一个特点是俄国颓废派和象征主义开始出现。

在概括构成本卷所描述的该时期俄罗斯文学主要特性,决定其在十九世纪下半叶世界文学发展中占特殊主导地位的总的特点之前,我们必须先看一下这一时期俄国社会思想发展中有哪一些主要潮流倾向,不了解这些也许无法明白文学发展进程的特点。

早在十九世纪三十至四十年代俄国就出现了两个相互对立争鸣的自由贵族(后来是资产阶级)的社会思想流派:西欧派和斯拉夫派。这两个流派的代表人物都反对沙皇专制,否定其宣扬的"官方民族性"主张,坚定要求必须进行社会改革,取消农奴制。但是西欧派拥护俄国西欧化,主张走类似近代、特别是十八世纪法国资产阶级革命后先进的西欧国家的经济、文化、政治和社会体制的发展道路。

国内的民族、政治危机迫使人们必须要采取坚决行动,随着危机的加剧,越来越清楚地显现出西欧派纲领中存在着内在矛盾。西欧派阵营产生分化,相当多的一部分成员或多或少地站到温和自由派的立场上。与自由派相对立,西欧派中形成了一个极端反对派(革命民主派),他们和国内高涨的人民解放运动紧密相连。他们在《祖国纪事》和《现代人》杂志上就社会主义思想、反对专制农奴制的战略战术问题所发生的争论阐明自己的观点。这一部分西欧派人士坚决不接受斯拉夫派宣扬的等级社会主张,后者倾向于彼得大帝改革前传统的俄罗斯,也愿意与当权的自由西欧派相妥协,欢迎不彻底的减轻政治压迫措施。西欧派中出现了许多俄国四十年代最先进的革命思想家,如别林斯基和赫尔岑,他们为在俄国社会意识中树立民主主义和社会主义思想而奋斗。而斯拉夫派们则坚持俄国社会制度基础、政体和文化是自发形成的思想,他们把这种自发性的起源与东方基督教的特殊性联系在一起,在他们看来,这种特性与西方天主教和新教特有的抽象理性主义精神格格不入。他们认为,西方基督教的抽象理性主义造成社会道德精神淡化,教会与国家、上层与下层相分化。而在俄国则保留了农民村社,村社中有过去的维切制度和后来与专制政体同时存在的地方

自治会议和代表机构，这在斯拉夫派思想家们看来就有可能使国家不是沿着“西方式的”革命道路，而是沿着另外的、温和的道路向前发展。

斯拉夫派纲领的乌托邦空想表现在他们将植根于古罗斯的风俗、国家体制理想化。斯拉夫派分子既不接受其同时代的专制农奴制度，也不接受“西方”资产阶级因素，他们号召放弃彼得大帝改革（将受教育阶级与下层相分离）将俄罗斯推上的道路，按照斯拉夫派的历史观把国家拉回到全民精神一体化的理想境地。他们认为俄罗斯人的优秀品质主要在于宗法性、“富于忍耐”、“村社性”、没有骚动不安的个性因素。斯拉夫派（以及后来的新斯拉夫派和土壤派变种）的批评家们从这些观点出发去评价普希金、果戈理、莱蒙托夫等同时代作家的创作。

尽管斯拉夫派的思想主张（将“东方基督教”理想化以反对“西方”，主张任何社会发展道路取决于宗教理想的性质，拥有将彼得大帝前的莫斯科公国时期罗斯理想化的成分）具有许多空想性和保守性特点，他们对西方资产阶级社会的批判还是使俄国文学和社会思想敏锐注意到资产阶级社会存在的矛盾，坚定追求在民族生活和民族文化内核中寻找正面的精神财富，这些财富能够成功地对抗资产阶级生活方式。这一点为赫尔岑和车尔尼雪夫斯基那样的斯拉夫派的思想敌人所清楚了解，尽管他们在关于俄国社会发展道路问题上与斯拉夫派展开激烈辩论，并且尖锐批判其思想主张的反动性。

十九世纪下半叶，西欧派和斯拉夫派两大思想流派继续发展，发生形态变异，以多种方式表现在该时期文学和报刊不同侧面上。五十年代一些老一代斯拉夫派代表人物基列耶夫斯基（1806—1856）、霍米亚科夫（1804—1860）、C. T. 阿克萨科夫（1791—1859）、K. C. 阿克萨科夫（1817—1860）、И. C. 阿克萨科夫（1823—1886）、萨马林（1819—1876）等继续积极投身文学生活。同时接替老一代斯拉夫派的年轻一代，在思想上和组织上与《莫斯科人》“青年编辑部”紧密相关，其主要理论家为阿·格里高利耶夫。后来的六十年代是斯拉夫派发展的一个新阶段，出现了所谓的土壤派，土壤派的纲领主张是由陀思妥耶夫斯基和他所创办的杂志《时代》（1861—1863）和《时世》（1864—1865）提出和阐释的。阿·格里高利耶夫及其战友以及陀思妥耶夫斯基促使斯拉夫派思想更加民主化。七十至八十年代斯拉夫派的思想和情绪找到了新的营养土壤，一方面俄国社会越来越同情西斯拉夫和南斯拉夫各民族的解放运动，另一方面俄土战争时期爱国主义情绪高涨。就在这一时期斯拉夫派发生退化，越来越具有狭隘的教条性质，经常与官方保守的意识形态相合流。

俄国五十年代在文学美学斗争占中心位置的一个问题，便是在果戈理

死后俄罗斯文学应该走什么样的道路。涅克拉索夫、萨尔蒂科夫-谢德林以及革命民主派批评家(车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫)提出,继承和发展"果戈理流派"社会批评倾向是俄罗斯文学继续发展的基本的、也是最有成效的道路。与此相对立一些原来属于别林斯基阵营、但是五十年代转变到自由派唯心主义思想方面的有影响力的批评家,如安年科夫(1813—1887)、波特金(1811—1869)以及《读者文库》的出版人德鲁日宁(1824—1864)等人,不主张以革命手段摧毁现存制度,而是主张平和的文化历史进程,他们认为这一进程最重要的动力是理想的"纯粹的美"、"纯艺术"对人的作用。他们用理想的"纯艺术"精神来阐释普希金的创作,将其与他们归罪于果戈理和"自然派"名下的社会批判说教相对立。自由派美学批评家们还错误地竭力想把俄国果戈理之后五十至六十年代文学所取得成就,特别是屠格涅夫、冈察洛夫、青年托尔斯泰的创作,看作是"纯艺术"因素的进一步发展(尽管如此,借助安年科夫、波特金、德鲁日宁卓越的批判才能,他们还是时常能细微捕捉到五十至六十年代俄国现实主义散文和诗歌革新的某些特点)。无论如何,自由派批评家们一旦把文学中的"普希金流派"看作是"果戈理流派"的对立面,忽视普希金和果戈理的客观继承关系,他们的美学纲领实际上就是号召脱离混乱野蛮的充满社会斗争和社会矛盾的世界,投身于大自然的、个人生活的和充满过去历史(其中包括古典美和古典艺术)回声的和谐世界。所有这些激发起车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫及其他同时期的革命民主派平民知识分子文学家与自由派美学批评展开激烈论争。

22·

在十九世纪下半叶俄国革命民主主义思想、进步美学和批评发展中占突出位置的是车尔尼雪夫斯基所写的论文《艺术与现实的审美关系》(1855),其主要思想对这一时期的所有进步艺术,不仅对文学,而且对"巡回展览派"绘画,对"强力集团"音乐家的创作(特别是穆索尔斯基)都产生巨大的影响。这位六十年代革命民主派的思想领袖在文章中对黑格尔及其信徒提出的美是"思想"、"宇宙精神"的表现形式的命题做出唯物主义的批判。他把人的审美观念与社会,把文学与现实生活和其在人的意识中的反映紧密联系起来,认为现实生活在人的意识中的反映形式和性质本身是由社会生活条件决定的(因此在不同阶级代表人物那里各不相同)。在这篇著作中,车尔尼雪夫斯基的唯物主义哲学观以及无神论思想得到鲜明彻底的反映。他坚持认为艺术(包括宗教)想象出的任何形象都是现实产生的思想和观念的改造加工。尘世的生活完全能够满足人的所有需求,包括审美,人需要的不是宗教安慰和对死后幸福的幻想,而是对自己尘世生活的合理组织。

在《俄国文学果戈理时代概观》(1855—1856)以及其他一些文章和批评言论中,车尔尼雪夫斯基力求恢复和巩固被"黑暗七年"所中断的四十年代和六十年代进步文学传统之间的继承关系。他号召作家们不要去模仿果戈理,也不要去重复自然派作家已经取得的成就,而是应该继续沿着他们开辟的道路把文学变成俄国社会生活的进步力量。

俄国十九世纪五十年代后半期到六十年代初紧张的社会政治环境导致如前面所提到的文学力量和团体分化过程的加剧。由于涅克拉索夫支持车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫,他所主办的《现代人》杂志在确定刊物的社会政治和文学思想立场方面的主导权转移到革命民主派手中,导致持温和自由派立场的批评家们如波特金、德鲁日宁等离开了《现代人》杂志。离开杂志的还有一些"地主"(陀思妥耶夫斯基激烈论争时下的定语)文学的最有名的作家,如屠格涅夫、冈察洛夫、格里戈罗维奇、托尔斯泰等人,他们在这之前就已经确立了自己的文学地位,获得读者的青睐,他们在改革前和改革时期继续认为有教养的贵族按其所处的地位是一个肩负主导俄国社会精神生活使命的阶级。他们在这家该时期最有影响力的杂志中的地位被一批六十年代的年轻作家、一批大多数来自平民知识分子阶层的作家,如 H. B. 乌斯宾斯基、波米亚洛夫斯基、列舍特尼科夫、斯列普佐夫、列维托夫等所取代。这些作家经历过艰辛的生活磨难,从自身经验认识到改革前俄国社会底层人民日常劳动和生活暗无天日,他们在小说和特写中以清醒的现实主义描绘出沙皇统治下俄国人民的生活,展现了农民的贫穷、饥饿、无知、愚昧和政治上的不成熟,展现了农村和城市贫民寻找工作、挣钱糊口的悲惨命运,揭露了酒馆、官办学校和教会对人的头脑产生的腐蚀和愚化的影响。

1863 年后大规模农民运动退潮,这导致一段时间内在文学和社会思想进步人士中产生一种看法,认为为了解决最为困难的社会问题首先需要在受过教育的阶级中扩大"有思想的人"的数量,只有他们才能够促进科学、知识、教育的发展,促进广大群众自身觉悟的提高。在这些条件下,与车尔尼雪夫斯基和他的战友、俄国"现实主义批评"的奠基人杜勃罗留波夫一道并肩作战的,还有六十年代民主青年的第三个"思想主宰"、《俄罗斯言论》杂志的批评家皮萨列夫(1840—1868)。车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫善于天才地在自己的文章中把对五十年代和六十年代俄国文学每一部最重要的作品(如冈察洛夫的长篇小说《奥勃洛莫夫》、屠格涅夫的《前夜》和《父与子》、奥斯特罗夫斯基的戏剧)的批评分析与对当时历史环境的分析结合起来、触及俄国社会有思想人士面临的迫切问题。皮萨列夫不仅是个具有很高才能的批评家、政论家,还是一个具有政治激情的斗士。他的大部分文章写作完成于彼得保罗要塞监狱,他从 1862 年起被关了四年多。皮萨

列夫知识广博，兴趣广泛，是一个出色的文学辩论大师。他对“十九世纪的烦琐哲学”，对“旧的”、专制农奴制“制度”的传统圣物和权威毫不留情，他的文章尖锐辛辣，这使他在同时代人中具有巨大影响力和广泛知名度。但是就其文章的社会和哲学内容来说，皮萨列夫（以及他的老战友扎伊采夫和布拉格斯维特罗夫）世界观的深刻程度要比车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫低得多。皮萨列夫虽然同情人民，但是由于缺乏从事革命活动的条件，他认为文学和政论的首要任务是要培养社会进步人士拥有清醒的、严格现实主义性质的思维方式，以使其能以最大限度的理智和效果实际有效地服务于改善社会生活的物质和政治条件的事业。由此可以看出皮萨列夫将自然科学的作用绝对化的特点，看得出他对总的哲学理论、对艺术和美学的怀疑态度近乎于实证主义。他号召文学要“以自己的全部力量解放人类个性，使其摆脱形形色色的压迫，这些压迫使其负担上了自身思想的怯懦、等级偏见、传统权威……以及所有那些妨碍有生命的人自由呼吸和全面发展的陈旧垃圾”，与此同时，皮萨列夫没有意识到他陷入了与这一理想的深刻矛盾之中，他否认美和艺术对社会、对丰富全面发展的人类个性具有必要性和益处。皮萨列夫观点的两重性明显表现在他的批评文章中。他的一些优秀文章继承了杜勃罗留波夫“现实批评”的传统，反映了六十年代俄国生活的一些新现象。而在另一些文章中则由于自身的实用主义纲领，皮萨列夫无法理解俄国文化许多极其重要现象对自己时代以及对后代具有什么意义。

在俄国五十至六十年代不属于革命民主派的批评家中，最有才华的是格里高利耶夫（1822—1864）。就其主张来说，他是一个自发的民主主义者（同时又是社会阶级斗争和政治斗争的反对者），他高度评价古典哲学的美学和批评传统，崇拜青年谢林、三十年代至四十年代初的别林斯基和赫尔岑等人的思想，对卡莱尔和爱默生抱有极大好感，青年时代还受到过空想社会主义的影响。

格里高利耶夫把文学艺术看作是有机结合了人民审美理想和现实的民族生活的最高体现。他认为每个民族的艺术和诗歌是理解民族心理的钥匙，竭力想通过俄罗斯人民民主审美在俄罗斯民间歌曲、普希金诗歌、奥斯特洛夫斯基的戏剧以及其他一些原生的俄罗斯文化现象中的反映深刻理解这一美学的特性。格里高利耶夫在俄国批评界中的学生和继承人有斯特拉霍夫（1828—1896）。

俄国六十年代到八十年代初解放运动参加者中最有影响的流派是民粹派，民粹派是在赫尔岑和车尔尼雪夫斯基思想影响下形成的，又使其思想遗产发生很大变异。民粹派的精神领袖拉夫罗夫（1823—1900）、米哈伊洛

夫斯基(1842—1904)等人认为资本主义在俄国是个倒退。因此他们努力想让俄国避免资本主义危害,转向另一条非资本主义的发展道路,他们把自己乌托邦空想的希望寄托在俄国农民土地村社制和由此产生的农民村社组织。他们认为这是农民劳动生活的健康环节,能够对抗任何来自外部的和内部的破坏影响,尽管实际上(这是民粹派思想家们不愿意看见和承认的)在农奴制改革以后资本主义不仅在城市,而且在乡村取得了一个又一个的胜利。这就是为什么说民粹派思想丧失生命力(其回音在七十年代不仅渗透在一些与解放运动直接相关的作家创作之中,而且渗透在一些如陀思妥耶夫斯基那样对革命民粹派思想持怀疑态度的作家创作之中),是俄国革命运动发展到一个新的、更高阶段的必要前提的原因。 ·24

俄国七十至八十年代有影响力的批评家和政论家当中,就其思想风格和文学偏好接近于车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫一代人的有舍尔古诺夫(1824—1891)和巴枯宁思想的宣传者、革命密谋家特卡乔夫(1844—1886)。而在十九世纪七十至八十年代民主阵营中最受尊敬、与拉夫罗夫齐名,在自己的《历史书简》(1868—1869)中提出"批判地思考的个人"是历史进步的主要动力主张的,是另一位最有权威的理论家、政论家和民粹派批评家米哈伊洛夫斯基。

但是如果说皮萨列夫的哲学观和社会历史观,就其思想水平与车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫思想相比较是个倒退的话,那么米哈伊洛夫斯基的思想更是个倒退,他的社会哲学观具有折中主义特点,其思想核心在于他坚信在注定不幸的、自发的历史必然性和个性(随之而来的还有人类道德法则)发展之间,存在着深刻的、无法解决的矛盾冲突。与之相适应,米哈伊洛夫斯基一方面赞同七十至八十年代资产阶级思想典型的自然科学实证主义和不可知论的主要思想观点,另一方面又补充以自己独特的唯心主义的"主观社会学"思想。米哈伊洛夫斯基证明说,既然在个性发展一方面和人民利益、另一方面和自发的生活发展的客观进程之间,存在着不可消除的矛盾,那么无论社会活动家还是作家,在对改造生活的追求中,不应该受客观世界规律所支配,而应该受人们研究出来的、最大限度符合(狭义人种学意义上的)人类天性的理想的"进步公式"所支配。米哈伊洛夫斯基在自己的社会学理论中把个性放到第一位,并且将其与社会相对立,他如同拉夫罗夫一样,认为历史的推动力是"英雄",而不是"群氓",并且认为一个有觉悟和首创精神的人("英雄"),能够很轻易地带动"群氓"(即群众)去做任何事,好的或恶的(论文《英雄与群氓》,1882年)。米哈伊洛夫斯基在他对过去和与自己同时代的文学艺术所作的评价之中,他在为严酷的、清醒的"真实真理"服务和为最高的"正义真理"(即伦理和审美理想的体现)服

务之间做出划分(《梦虽可怕,神却慈悲》,1889 年),他虽然高度评价艺术中的生活真实,但是却没有发现这一客观真实与主观的"正义"理想之间不可分割的联系纽带。所以他衡量艺术家作品的价值,经常是首先按照其思想方向多大程度符合民粹派的理想,而不去努力认识作品中反映出来的具有复杂内在矛盾的生活本身的客观现实辩证法。正因如此,米哈伊洛夫斯基才会去竭力区分托尔斯泰创作中的"右手"和"左手"(他所说的左手是指托尔斯泰对家庭因素和贵族生活的热衷),才会说陀思妥耶夫斯基具有"残酷的天才"(偏好将苦难当作艺术的自身目的),以及他只看到契诃夫的中短篇小说具有丰富的外在的"照相机般的"观察力。因此,米哈伊洛夫斯基作为文学批评家的功绩,主要的不在于他评价出同时代俄国作家创作个性的特点,完整分析其重大作品,而在于他维护渗透了崇高社会内容的俄国进步文学和批评所具有的普遍的民主主义激情,以及坚定地提出文学的"良心病"主题、知识分子对人民的责任主题、维护平民以及普通俄罗斯人"名誉"的主题。

米哈伊洛夫斯基以及其他一些十九世纪七十年代至二十世纪初的民粹派理论家最后时期的活动,由于他们和马克思主义展开的日益尖锐激烈的斗争而失去光彩。同时早在八十年代,以普列汉诺夫和他的"劳动解放社"的战友为代表的马克思主义的文学批评和政论,已经表明自己是新的、具有权威的社会力量,已经远远超越了民粹派报刊杂志(1884 年《祖国纪事》被关闭后最有影响力和广泛声誉之一的出版物是《俄罗斯财富》杂志,1876—1918 年)批评的思想和美学水平。

25 · 十九世纪下半叶的俄罗斯文化和俄国解放运动的高涨,促进了这一时期俄罗斯文学思想和艺术内容的丰富,决定了其特有的一系列突出特点。

在《俄国文学果戈理时代概观》(1855—1856)中,车尔尼雪夫斯基骄傲地论述了"俄国文学的百科全书般的意义",按照他的说法,"我们的文学暂时几乎集中了人民的全部精神活动"。因为"除了诗人以外,谁还能对俄国说到她曾经从普希金那里听到过的话呢?除了小说作家以外,谁还能对俄罗斯说到她曾经从果戈理那里听到过的话呢"。

俄国六十年代文学由于国内所发生的众多社会变革,占最重要地位的问题是俄国生活新的正面人物的问题,这一人物要能够替代别尔托夫、罗亭、拉甫列茨基等四十至五十年代的"多余人"形象。屠格涅夫在《前夜》(1859)中用保加利亚革命者英沙罗夫——这样一个忘我献身于使自己祖国摆脱土耳其统治的解放斗争的人物形象,试图刻画出五十年代的长篇小说新的、燃烧积极行动渴望的正面"当代英雄"典型人物。杜勃罗留波夫在为诠释和评价屠格涅夫这部小说所写的《真正的白天何时到来?》(1860)一

文中，表达了自己热切的希望，向往能有一个异于前几十年充满内省和犹疑的贵族的俄国革命英雄走入生活和文学。1862年屠格涅夫的著名小说《父与子》问世。在巴扎罗夫这个勇敢而严酷的“虚无主义者”形象身上，作者深入刻画出六十年代来自民主青年阶层的俄罗斯生活新主人公许多思想心理方面的特点和复杂的悲剧命运。1863年，车尔尼雪夫斯基被关押在彼得保罗要塞监狱期间，创作了长篇小说《怎么办？》，所刻画的一系列“新人”形象（特别是极端克己的革命者拉赫美托夫），在后面几代俄国青年以及国际社会主义活动家心目中，成为富有号召力的、代表在社会生活和个人人际交往方面新的道德伦理规范、无私的高尚品格和忘我献身精神的楷模。新的正面主人公——“人民利益的维护者”，也在涅克拉索夫六十至七十年代以及追随他的足迹的许多俄罗斯诗歌民主主义倾向的“涅克拉索夫流派”诗人一系列长短诗中占有中心位置。

六十年代初的俄国文学描绘社会生活和解放运动中来自平民知识分子阶层新的先进人物的精神风貌，描绘历史条件所决定的“父辈”与“子辈”，以及在复杂的俄国生活转折时期产生的道德精神冲突问题。与此同时，六十年代初的俄国文学还广泛探讨了人民在当时社会生活中的各种倾向及其历史潜力的主题。这一主题特别普遍地体现在涅克拉索夫的诗歌和六十年代民主作家——从 H. B. 乌斯宾斯基到列舍特尼科夫和列维托夫的小说中。

六十年代不仅是俄国解放运动革命平民知识分子替代贵族革命家时期，而且也是贵族文学的中心人物“多余人”，被具有民主情绪的平民知识分子新主人公所替代的时期。如前所述，1861年的农奴制改革以及六十年代其他一些政府改革，成为俄国资本主义发展道路上、从贵族官僚君主制向农奴制资产阶级君主制转变过程中的重要里程碑。与这些历史进程相关联，沙皇俄国政府官吏的风貌渐渐发生改变；改革前具有宗法制情绪、带着旧约、治家格言生活习气的商人阶层被新的、无耻贪婪资产阶级实业家所取代；贵族阶级旧的伦理信条瓦解，出现了社会精神退化综合症；从贵族上层到城乡无产者差别悬殊的阶层中，作为由道德因素集合在一起组成的社会基本组织——家庭，转变为内部分崩离析、丧失精神联系的“偶合家庭”（按照陀思妥耶夫斯基的说法）；一些人的个人主义、犯罪、专横和贪婪在增长，另一些人的贫困、破产和封闭在加剧。所有这些时代的过渡性所派生的社会发展进程，都在萨尔蒂科夫-谢德林的系列讽刺作品、奥斯特洛夫斯基和苏霍沃-柯贝林的戏剧作品、陀思妥耶夫斯基的小说以及一些六十年代经典文学作品中，得到广泛和不同侧面的反映。

十九世纪六十至七十年代的俄国长篇小说在涵盖社会生活方面达到了空前的、无所不包的广度。哲学、历史、政治、时下迫切关心的问题，都自由

地进入到长篇小说中，同时不是毫无踪影地消融在故事情节中，而是经常（特别是在托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基笔下）构成独特的叙述层面，这并没有削弱作品，而是赋予其前所未有的艺术魅力。俄国生活的方方面面广泛而多色彩地再现在皮谢姆斯基（1821—1881）、梅里尼科夫-彼切尔斯基（1818—1883）和其他一些作家的创作之中。屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、冈察洛夫等人的作品，把俄国长篇小说推到世界范围内该体裁发展的第一高度。

与社会生活的节奏变化、五光十色以及社会生活中各种新的、社会精神现象经常发生更迭相联系，在六十至七十年代特写和短篇小说体裁得到广泛发展。接替四十年代"生理素描"特写的，是六十年代文学特写。前者的特征是追求记录下特定的、业已形成的、固定的"人物类型"，后者具有的特征不是静态的，而是动态的，成为恒动的、多彩的、变化的社会生活独特的社会学研究。作者似乎是在描绘社会生活最微小的"碎片"，描绘不同阶层居民和社会阶级独有的、相接替的日常生活和精神特征，与此同时又在力求艺术地记录和研究复杂俄国经济、国家和社会制度、国家居民精神生活中所出现的复杂历史进程的内在"本质"。在萨尔蒂科夫-谢德林和格列布·乌斯宾斯基富有天才的系列特写中，他们对具体历史人物、事件、日常生活和时代心理特点的思考，与对全人类的、"永恒的"、社会存在问题极其深刻的分析结合在一起。将对再现俄国生活现实氛围、人物形象和事件的全部复杂性和不可重复的历史具体性的追求，和对深刻的从哲学意义上提出基本的、"永恒的"、最复杂的人类存在、个人生活和历史生活问题结合在一起，这种结合从精神上使俄罗斯作家的特写、中短篇小说、戏剧与处于巅峰的俄国长篇小说相接近。

十九世纪后半叶不仅是俄国现实主义散文和戏剧的高度繁荣时期，而且也是俄国抒情诗（心理抒情诗和公民抒情诗）的繁荣时期。丘特切夫和费特创作了许多杰出的哲理和心理抒情诗。美、爱和艺术的主题、俄罗斯历史和自然的主题，在迈科夫和阿·托尔斯泰的诗歌中得到广泛多样的体现。在奥加廖夫、格里高利耶夫、涅克拉索夫、波隆斯基、斯卢切夫斯基等人的诗歌中，反映了五十至七十年代过渡时期人的内心生活的紧张复杂、富有激情的个性与折磨他的怀疑和内省斗争的不同心理侧面。作为俄国革命民主派思想感情的表达者，涅克拉索夫用自己诗歌作品使人们永远铭记俄国解放运动革命家艰难的命运、英雄主义和自我献身精神，他本人同时也是俄国最伟大的人民诗人。在描写农民的长诗（《货郎》、《严寒，通红的鼻子》、《谁在俄罗斯能过好日子》）和短诗中，涅克拉索夫为俄罗斯农夫和俄罗斯乡村妇女树立了不朽丰碑，展现了农民严酷生活和农民劳动的庄严

和美。涅克拉索夫以及其他一些五十至六十年代诗人(例如梅伊)在自己作品中广泛运用了民间诗歌的传统形象、主题和各种体裁手段,以及农民语言和城市日常俗语。格里高利耶夫、阿·托尔斯泰,特别是费特和波隆斯基的创作,突出强化了诗歌音乐抒情因素,不仅努力用诗歌语言,而且用诗歌音乐来表达难以捕捉的和"无法言表的"的东西,这对后来的俄国象征主义诗歌产生了巨大影响。

涅克拉索夫的战友和继承者——一些"涅克拉索夫流派"诗人,如尼基钦(1824—1861)等等,在作品中描绘了劳动农民的生活。五十至六十年代的诗歌中得到发展的还有讽刺小品、滑稽性摹拟、各种批判性和讽刺性体裁的创作。爱国主义的为人民服务的激情、对公民职责的无限忠诚,把一些民主派诗人,如杜勃罗留波夫、库罗奇金、米哈伊洛夫、米纳耶夫等结合在一起。七十至八十年代在民粹派平民知识分子诗歌中,有一种民粹派革命者在与沙皇专制不对等的斗争中感受到的悲剧性宿命感,这种意识带来孤独、成为牺牲品、高尚个性不可避免要受难和死亡、崇高而抽象的理想与生活之间存在命定不幸的矛盾等主题(纳德松、明斯基等)。

在法国和英国,十九世纪的现实主义是在已经基本形成了资产阶级关系的条件下发展的。而在俄国情况则有不同。俄国的资本主义发展没有持续几个世纪的中产阶级财产和权利意识缓慢而"有机"增长过程作铺垫。在一个世纪内,更确切地说,是在十九世纪下半叶,俄国急速经历了英国和法国从十六到十八世纪延续了几百年的社会经济转变。由此文学发展的历史氛围就有了极其本质的区别。在英国、法国、德国和其他一些西欧国家,现实主义作家在批判当时的资产阶级时,可以对立提出贵族阶层生活方式的优雅和完美(巴尔扎克),可以提出富有诚信和宗法制传统的小私有者世界(狄更斯和巴尔扎克),可以提出未被资本主义触动的具有纯真美和诗意情感的外省孤岛(奥地利和德意志的区域文学、托马斯·哈代)。而在十九世纪的俄国还存在着不是碎裂的、而是大片完整的统治阶级的生活,以及反对官方政体、农奴制"死魂灵"世界和新生资产阶级实干家的"巧取豪夺"下人民的生活。这一历史氛围给十九世纪俄国文学提供了许多它自己的正面人物,传达给它大多数十九世纪下半叶西欧现实主义代表作家创作的作品所经常缺乏的那种诗的内容和精神张力。

尽管西方十九世纪社会民主运动依然在发展,并且在四十年代出现了马克思的科学社会主义,来自民间的以及来自先进知识分子阵营的思考型和探索型人物形象主要还是由浪漫主义文学来探讨,而不是现实主义文学。在十八世纪标志西方小说中的唯理主义达到顶峰的教育小说,在十九世纪被排挤到现实主义散文的表层,在现实主义小说中占中心位置的是描

写追名逐利、“失去的幻想”主题的长篇小说，或者是痛苦描述“朴实”诚实心灵对抗占统治地位的散文化和完全自私自利世界的中篇小说。在俄国是另一番情形。在这里，在国内的知识分子思想广泛振荡和解放运动持续增长的条件下，正是十九世纪和二十世纪初的现实主义长篇和中篇小说，极其细致和艺术地反映了广大群众历史性迷惘、生活和意识的突变，反映了这个时代所特有的道德、哲学和思想探索。与之相关联的是俄国长篇小说和中篇小说的尖锐戏剧性、高度诗意性及其紧迫的唯理主义，这在十九世纪末深深震惊了国外俄国文学最初的鉴赏者。

西方的现实主义在对社会现实的批判中，一些场合是对逝去的过去哀歌式的理想化，另一些场合则倾向于诉诸资产阶级社会自身抽象的法律和道德规范，还有一些则是将其派生出的道德悖论和“恶之花”诗化。而俄国的现实主义则首先依仗的是对人民生活具有无穷潜力的觉察，因为在俄国现实主义艺术大家眼里，人民生活健壮而多产的种子既对抗着农奴制、也对抗着资产阶级生活方式，蕴含着朝着未来更高尚纯洁、更和谐的人与人相互关系和人与自然关系发展的能力，这就使俄国的现实主义最高水平经典范例具有广阔的诗化前景。

最后一个决定俄国长篇小说与英国和法国相比具有独特本质的一点是其“综合性”（暂且这样说），有别于后者的“分析性”，巴尔扎克、左拉（部分也包括狄更斯）的每部长篇小说都是描写特定范围的问题（如政治、私人生活、学校、法庭、舆论界等等），描写社会大厦的特殊“楼层”。借助一系列个别独立的巨幅的壁画、而每一幅都描绘了社会整体的一个枢纽，这些作家努力按部分地再现自己的国家和时代。而俄国的长篇小说作家则是通过其他途径来解决问题，这不仅是因为他们意识到当社会分裂为独立环节时人民生活具有无穷潜力，而且意识到其具有有机完整性。这就使他们有可能取得巨大成果，去展示自己时代社会生活普遍的戏剧化特征，这个社会处于构成其矛盾的具体统一和动态发展，处于上层和下层、大与小、普通与特殊、高与低生活不可分割的联结，处于生活日常平凡方面与其诗意展现的激情和现象不可分割的联结。

俄罗斯文化进步活动家们在整个十九世纪进程中热情地在俄国宣传世界其他民族的科学、艺术和文学，非常关注向俄国读者介绍外国作家和俄国兄弟民族作家的优秀作品。正如陀思妥耶夫斯基以爱国主义自豪感所指出的那样，也许世界上没有任何一个国家，能令世界文学最伟大的代表——莎士比亚和塞万提斯、歌德和席勒、拜伦和密茨凯维奇、巴尔扎克和乔治·桑、狄更斯和萨克雷，在自己国家之外像在俄国一样广为人知，深受爱戴。十九世纪下半叶最著名的欧美作家——福楼拜、莫泊桑、都德、易卜生、豪普

28 ·

特曼、布赖特·哈特、马克·吐温从其作品一出版就在俄国为人所知，而左拉很长时间是《欧洲导报》(1875—1880)合作者，在上面最早发表了他最重要的文学理论宣言之一的《巴黎书简》。屠格涅夫、丘特切夫、费特、奥斯特洛夫斯基、车尔尼雪夫斯基、列夫·托尔斯泰和其他许多俄国作家都积极参与了翻译介绍外国作家作品的工作。

十九世纪下半叶的俄国革命民主主义者和大作家们在关注西方和美国文学好的东西、高度评价国外同时代杰出人物创作的同时，也敏锐觉察出西方资产阶级文学艺术发展在帝国主义时代到来之前遇到的尖锐矛盾。在六十年代，赫尔岑在《终结与开端》中愤怒揭露社会买卖关系(把"穿燕尾服的小市民"推到生活第一位)对文学艺术的致命影响。陀思妥耶夫斯基在《冬天记的夏天印象》(1863)里讽刺地描写了法国拿破仑三世时代理想的枯竭、官方文学和戏剧的堕落。在七十至八十年代萨尔蒂科夫-谢德林、格列布·乌斯宾斯基严厉谴责了西欧资产阶级文学放弃先进革命理想和民主传统，自然主义和对人的"动物学"观盛行。列夫·托尔斯泰在论莫泊桑的文章和《什么是艺术?》论文中激烈批判了西欧的自然主义和颓废派，指出了资产阶级文化的寄生性质及其与人民相脱离的性质。托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基在对西欧文学艺术的批判中表露出其观点的反动和乌托邦空想的特点。但是其主要内容仍然是对俄罗斯古典文学人民性和现实主义传统的维护，对文化艺术反动蜕化的抗议。

俄国的现实主义是运动变化的、非单一性的文学流派，它在发展过程中不仅继承了普希金、莱蒙托夫、果戈理所取得的成就，而且也汲取了许多其他文学传统，包括从浪漫主义到古俄罗斯文学(陀思妥耶夫斯基、列斯科夫)、民间文学(涅克拉索夫)，以及世界文学成就。在变化着的历史条件下，现实主义不断得到丰富，获得新的特点。同时在现实主义潮流占主导的情况下，俄国文学艺术中，特别是某些流派和体裁中，十九世纪下半叶也出现了一些经常彼此不同的浪漫主义倾向。它们和现实主义相互作用，有时以独特方式融入其中，有时与之尖锐对立。就其精神和性质各不相同的浪漫主义倾向，包括斯拉夫派的散文创作，哲理小说创作(屠格涅夫的《幻影》)，革命民主派的社会幻想小说(《怎么办?》)，费特、阿·托尔斯泰的诗歌，革命民粹派的创作，这些都不是单一类型的，不能简单化集合在一起看待。

俄国现实主义的典型特征，是经常性地将对新的历史现象和现实层次的掌握，与深刻的哲理，与放大到和达到象征意义的广阔概括结合起来，把分析因素和对艺术综合的探索结合起来。七十年代俄国现实主义文学也在不同方向上跨越了自己传统上的"界限"。它要解决所有生活问题，包括社

会理想和革命实践问题（车尔尼雪夫斯基）、哲学历史问题（《战争与和平》）、对人民生活环境和发展过程进行社会经济分析问题（格列布·乌斯宾斯基）等等。在这种情况下很合理地产生出不同的潮流倾向，有的追求准确记录特定区域、社会阶层、风俗习惯的独特生活特征，有的追求深入到内心生活隐秘之处，深入到人类“心灵”深处，深入到思想和道德生活复杂而矛盾的潮流之中。这些倾向时而联合，时而分化，以不同方式表现在社会经验、世界观和艺术才能不同的艺术家的创作之中。文学中的生活时而被表现在不同侧面的结合之中，时而被表现在单独某个侧面，包括日常生活、社会历史、政治、道德、心理等等。关注社会层面的不同、观点的不同也带来了艺术反映形式和手段的多种多样。

29·

七十年代和八十年代相交时期，在许多文学家（陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、谢德林、迦尔洵）身上，特别明显表现出向强调形象的哲理内涵和强化象征意义的转变，表现出将现实中的形象和场景与传说和寓言形象以及深刻的哲理象征复杂地结合在一起。

应该特别强调，在西方许多国家农民群众的革命民主力量到十九世纪中叶已经严重削弱。而俄国的农民民主运动正在增长。正是这一运动滋养了俄国大作家的乐观主义精神，坚定了他们对人的信念，给他们注入以人道主义和人性最终将战胜资产阶级利己主义和自私自利势力的希望。同时就像巴尔扎克和左拉在自己农村题材小说中真实描绘了愚昧、愚钝、私有者特征在法国小农心理中获得胜利一样，俄国小说家们在其探索中汲取了对明天的信念、对人类天性和人道因素的信心、对历史与个人潜在理性的信心。这就使俄国描写民众生活的风俗作家比西方作家更具优势，对现实主义和对人的认识更具深度。

俄国文学的人道主义和民主主义决定了俄国作家心理描写艺术具有特殊性。十九世纪下半叶在西方广泛盛行自然主义小说理论，流行着对生理学和心理学相互关系的庸俗唯物主义理解，其后果就是作家追求通过把小说主人公全部内心生活归结于基本的、最简单的本能、环境和遗传作用，让主人公“摆脱”内心的复杂性。同时期的俄国现实主义作家，特别是托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基则是从另外一种、更复杂和深刻的对人类天性的理解出发。因此法国自然主义流派特有的对人物心理的简化，受到了俄国小说家从谢德林到陀思妥耶夫斯基的坚定反对。与自然主义小说家相对立，他们把具有丰富和紧张内心生活的人放在自己认识的中心位置，善于凭借自己的人道主义从最普通、微不足道、平凡的人那里发现丰富、复杂和多变的内心世界。同时他们没有把对人的内心心灵生活的分析，与对形成和决定个人生活的社会环境的分析分离开来，而是指出了人的心理的发展受到复

杂的外在物质环境的制约。

正是由于这些特点，俄国的长篇小说、中篇小说、短篇小说、特写成为十九世纪俄国社会真正的生活教科书。它们回应了俄国社会所有的哲学和道德探索、思考和社会理想。热情洋溢的人道主义，对“被侮辱和被损害”者的同情，极其深刻的心理分析，善于深入到人民生活复杂的发展过程同时又能深入到人类心灵和内心隐秘细微的运动的能力，对各民族平等和博爱思想的捍卫，对人这一积极的探索者和斗士的形象的肯定，所有这些使俄国古典文学成为人类先进文化的最宝贵的财富，成为世界语言艺术史上最重要的历史现象。

1. 六十年代的革命民主主义美学及文学批评　车尔尼雪夫斯基　杜勃罗留波夫

文学批判的权威和积极作用，在十九世纪六十年代初农奴制改革的前夕有了显著提高。这个时期，俄罗斯国内对封建农奴制度的愤恨达到了顶点。对于革命者、伟大的政论家及六十年代的批评家车尔尼雪夫斯基(1828—1889)和杜勃罗留波夫(1836—1861)来说，美学问题曾是真正的“战场”。列宁曾强调，车尔尼雪夫斯基“善于用革命的精神去影响他那个时代的全部政治事件，通过书报检查机关的重重障碍宣传农民革命的思想、宣传推翻一切旧权力的群众斗争的思想”(《列宁全集》第十七卷)。我们完全有理由对他的战友杜勃罗留波夫做出相同的评价。

尼古拉·加弗里罗维奇·车尔尼雪夫斯基，同尼古拉·亚历山大罗维奇·杜勃罗留波夫一样，出生在一个神职人员的家庭。两人都在教会学校上过学。车尔尼雪夫斯基从彼得堡大学毕业后(1850)在萨拉托夫中学担任语文教师。通过论文《艺术与现实的审美关系》答辩后(1855)，在涅克拉索夫的《现代人》杂志上撰稿，很快成为该杂志的主要作者和事实上的编辑。1862 年被捕并被判处苦役和终身监禁，在西伯利亚度过了二十多年。

· 30

杜勃罗留波夫 1857 年毕业于彼得堡高等师范学院。从 1856 年起积极参与《现代人》杂志的工作。作为批评和书评部的编辑，他与车尔尼雪夫斯基一道确定杂志的方向，使该杂志成为这个时期俄国革命民主的论坛。1860 年，杜勃罗留波夫出国治疗结核病，曾在德国、瑞士、法国、意大利居住，紧张地继续自己的文学批评和政论活动。他回到俄国后，于 1861 年逝世，终年二十五岁。

民主批评的理论基础是唯物主义美学。其主要基础是由车尔尼雪夫斯基在硕士论文《艺术与现实的审美关系》中阐明的。在论文中，他用“抽象”

的美学范畴的语言，表达了必须彻底变革社会存在、使其与理想相符的思想。

在捍卫唯物主义美学思想（而这个思想认为，诗歌的源泉在生活本身）的同时，车尔尼雪夫斯基向谢林和黑格尔提出的美好的本质的概念中注入了新的内容，但并没有否认同以往经典美学（俄国美学和西欧、首先是德国美学）的继承性。追随别林斯基，他确立了人的美学理想、人对美好事物的认识、人类整个艺术活动与精神、肉体和社会存在的其他领域间的密切联系。美学作为一门科学站到了稳固的尘世基础上。车尔尼雪夫斯基坚持，美是生活，最高的美正是现实世界所诞生的美。

车尔尼雪夫斯基阐明，从唯物主义认识论的立场出发，“人的思维的发展丝毫也不破坏他的美学情感”，“单靠抽象的概念不足以真正解决生活的问题，因为人的理智还不是整个人，而需要生活的是整个人，并且不单单靠理智生活”，“真正的生活是理智和心灵的生活”。在认为幻想是思维不可分割的因素时，他强调，“在我们认为某个事物是美好的过程中确实有很多幻想的成分参与”。现实主义艺术家在现实生活印象的基础上创作自己的作品。但是，创作性的再现实际不等于复制它——幻想、想象在创作过程中也是重要的构形因素。“诗歌的本质在于浓缩内容。”艺术的概括性力量成为它的“优势”：艺术家的任务是把现实的实际特点合并起来、把其最本质的表现典型化，用逼真的具体形象揭示其发展的客观逻辑。

作为文学史家和文学批评家，车尔尼雪夫斯基从这些理论前提出发来评价具体的艺术实践。通过对俄国最著名作家创作的分析并揭示十九世纪俄国历史、文学进程的逻辑，他证明，艺术与生活的关系是艺术发展的保证。

这个时期，“纯艺术”理论的追随者们特别积极地企图利用普希金的名字作为自己的旗帜，宣称他是与俗世烦恼隔绝、远离易逝的社会时尚的诗人。这在很大程度上可以解释车尔尼雪夫斯基对普希金初期评价带有论战的片面性。

但很快他追随别林斯基承认，《叶甫盖尼·奥涅金》在俄罗斯诗歌中永远确立了独特的民族内容。车尔尼雪夫斯基从把普希金狭隘地理解成主要是“形式诗人”，逐渐过渡到承认他是俄国诗歌中的第一位现实主义诗人。

车尔尼雪夫斯基对果戈理创作的态度也明显发生了转变。在俄国出现革命形势的前夕，他热烈争取《钦差大臣》和《死魂灵》作者的传统的继续发展和纯洁，反对果戈理那些虚假的朋友和继承者。按照车尔尼雪夫斯基的观点，果戈理由于绝望的环境才落入了与他格格不入的阵营。然而，同深刻真实性、分析性地描述社会罪恶携带者结合为一体，果戈理的“愤怒能

量"获得了客观上革命化意义的力量。车尔尼雪夫斯基支持发展果戈理创作中社会批判传统的现实主义作家，为屠格涅夫、皮谢姆斯基、奥斯特洛夫斯基、格里戈罗维奇而呐喊，反对德鲁日宁和波特金之流的批评家，他们与"果戈理流派"的进步传统格格不入。他还反对"自然流派"的模仿者。

五十年代中期，在写作《俄国文学果戈理时代概观》及关于莱辛的著作的时期，车尔尼雪夫斯基认为，果戈理流派在俄国文学中还没有终结，它的潜力还没有耗尽。然而，果戈理流派许多成员的创作已经不完全符合生活提出的新要求。在关于《外省散记》一文(1857)中他已经声明了这一点，并指出果戈理与谢德林之间在他看来的原则区别，以及他们的讽刺作品的质的不同。在著名的《是否是转变的开始?》这篇文章中，批评家呼吁民主派作家们克服以往文学的惰性，把人民作为历史的主体，而不是客体来描绘，不要把"小人物"的长久忍耐和服从理想化，而是呼吁为坚决和彻底改变摧残侮辱人的社会条件而斗争。

革命民主批评的敌人不公正地指责他不重视、不关心文学艺术创作的美学本质。但车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫在自己最优秀的著作中都表现出了预测文学进程的非凡能力，表现出揭示创作个体的美学特点的能力。在这个方面，车尔尼雪夫斯基关于列夫·托尔斯泰的文章至今依然是文学批评的杰作之一，这篇文章是对这位伟大作家早期作品，如《童年》、《少年》、《战争故事》(1856 年单行本面世)等所作的评论。

在谈到托尔斯泰罕见的叙述技巧时，车尔尼雪夫斯基精辟地确定了其心理描写的性质："心理分析可以有不同的表现：一位诗人最感兴趣的是性格的轮廓，另一位关心的是社会关系和日常冲突对性格的影响，第三位注意的是情感与行动的联系，第四位热衷于分析激情，而托尔斯泰伯爵最关心的是心理过程本身，它的规律，灵魂的辩证法，以便用确定的术语表现出来。"接下来谈到了"内心独白的描绘"，按车尔尼雪夫斯基的话说，这种描绘"应毫不夸张地称为异常优美的"。他断言，"道德情感的纯洁"是使托尔斯泰作品具有"完全特殊的优点"的力量。社会伦理问题、道德问题、交织纵横的人的精神生活这些方面，构成了成熟时期托尔斯泰文学和政论创作的主要"神经中枢"。车尔尼雪夫斯基在这位天才作家思想艺术形成的初期阶段就已经发现了这个"中枢"。

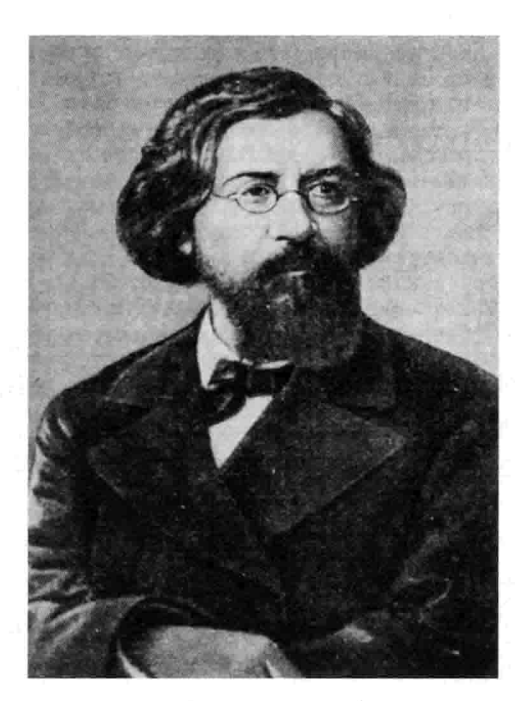
在《俄国文学果戈理时代概观》中，在有关奥斯特洛夫斯基和屠格涅夫、托尔斯泰、谢德林、乌斯宾斯基及其他作家的文章和评论中，车尔尼雪夫斯基发展并论证了俄国现实主义的完整概念。思维的历史主义，使他能够把现代文学现象"安装进"文学发展的总进程。譬如说，他不妥协地揭露了浪漫主义者对现实观点的唯心本质，然而他并没有采取虚无主义的立场，否

定这个阶段在美学认识生活历史中的意义。

在谈到现实主义的美学本质、其特殊性，与古典主义、浪漫主义、启蒙主义者的教育意义的区别时，车尔尼雪夫斯基首先坚持的是现实主义方法的“客观性”。因为，他坚信，对生活现象宣布判决不意味着因为某个事情而谴责某个人，而意味着理解人所处的环境，分析生活条件的哪些组合适于进行好的行动，哪一些不适于。并就此提出了真理与生活及文学真理、事实与虚构、典型与个体的相互关系的问题。

在进行常常是极为严苛的“价值重估”时，在确定某个艺术和文学现象在民族艺术文化史及民族精神生活中的地位和意义时，他一贯遵循人民性的要求。“人民的观点”是“现实主义批评”思想倡导者和理论家车尔尼雪夫斯基提出的主要标准。

“现实主义批评”的基本理论，在杜勃罗留波夫的批评理论创作中得到了进一步的发展。杜勃罗留波夫的认识论概念、他的美学信条，在基本原则上与车尔尼雪夫斯基的学说相符：两位批评家为在对待文学现象的立场、对它们的分析和评价中确立唯物主义的方法论原则携手奋斗。现实主义批评的主要要求是生活的真理，没有这一点，作品的其他任何艺术上的优点都是不可思议的。杜勃罗留波夫按照他的唯物主义认识论、革命启蒙信念和对艺术的社会改造潜力的信仰评价文学作品的重要性，看的是“艺术家的观点渗入现象本质的深度，他在自己的描绘中对生活各个方面把握的广度”。只有这样才能确定一个艺术家才能的大小。



车尔尼雪夫斯基 照片

杜勃罗留波夫是从文学史起步的。他在《现代人》发表的第一篇文章（1856）是关于十八世纪八十年代由叶卡捷琳娜二世出版的《俄罗斯语言爱好者谈话良伴》杂志的。他的其他著作也带有研究的性质：《俄国文学发展中人民性的渗透程度》（1858）、《叶卡捷琳娜时期的俄国讽刺作品》（1859）。然而，在研究过去的同时，他思索着现在，并在自己的历

史文学著作中以被审查书刊中所允许有的尖锐程度提出了艺术和文学的社会作用的问题，关心他那个时代迫切的社会政治问题。

但是，他的批评创作的这种倾向自然在有关同时代文学的文章和评论中表现得最明显。对冈察洛夫的小说《奥勃洛莫夫》和奥斯特洛夫斯基的话剧《大雷雨》的剖析成了"现实主义批评"的经典范例，表现了"现实主义批评"无可置疑的力量，揭示了这种批评的特色。杜勃罗留波夫在《什么是奥勃洛莫夫性格？》一文中对奥勃洛莫夫和"奥勃洛莫夫性格"的诠释，以其深刻性和洞察力甚至让小说作者本人都感到惊讶。这篇文章与车尔尼雪夫斯基一系列反俄国自由主义的言论有内在的联系，标志着时代意识形态斗争中新阶段的开始。

在《约会中的俄罗斯人》一文中分析屠格涅夫的《阿霞》及这部中篇小说的主人公形象时，车尔尼雪夫斯基提出了生活和文学中"多余人"的问题。正在到来的革命形势暴露出昨日主人公们的弱点。六十年代的作家们，首先是车尔尼雪夫斯基试图现实主义地表现主人公，这样的主人公不自省，不为保守的环境所"吞噬"，而是积极影响他周围的世界。他们不总是成功地克服了某种公式化、预定性和抽象性。但原则上这种探索是富有成果的，并正像文学的继续发展所表明的，是有前景的。新主人公的"模式"在车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的批评理论著作中得到了理论上的论述。依靠生活内部规律有意识地改造生活的人被承认为"正面的人"。

除了关于《奥勃洛莫夫》的文章外，杜勃罗留波夫关于奥斯特洛夫斯基的戏剧《大雷雨》的《黑暗王国中的一线光明》(1860)、关于屠格涅夫的中篇小说《前夜》的《真正的白天何时到来？》(1860)等文章也具有阶段性意义。在这些文章中，"现实主义批评"方法论的成效性表现得淋漓尽致，以至于它的反对者后来也不得不重视它的经验。

· 33

杜勃罗留波夫在《黑暗王国》一文(1859)中细致分析了奥斯特洛夫斯基戏剧的思想、形象内涵，确定了其作品的生活源泉。同时他也谈到了"现实主义批评"的起始原则，研究了文学与生活的相互关系、艺术的倾向性、人民性、艺术反映现实的特色、形象的典型性、内容和形式的辩证统一等一系列美学问题。

评论戏剧《大雷雨》的文章《黑暗王国中的一线光明》与《黑暗王国》有直接的内在联系。这篇文章清楚地表明了改革时期前夕杜勃罗留波夫的社会政治纲领及美学观。在这篇文章中，批评家表现出令人惊讶的对生活和文学新思潮的敏感性。他敏锐地把《大雷雨》的女主人公评价为人民大众中正在觉醒的、有时还是无意识的对暴力和专横的自发抗议的象征。在美学方面，奥斯特洛夫斯基的戏剧得到高度评价，是"某个时代和人民的自然

向往的"表达，他的戏剧中"表现出人类发展的几个台阶"。

在《真正的白天何时到来？》一文中，杜勃罗留波夫同样合乎逻辑地揭示了屠格涅夫的长篇小说《前夜》的意义。列宁断言，这位伟大的革命民主者把对《前夜》的分析写成了"如此有力的真正的革命告示，到今天也没有被忘记"(《列宁论文学和艺术》)。杜勃罗留波夫把正面主人公的问题提到了首位，他关心对这类斗士和革命活动家的教育，这类斗士要能够领导群众反对国内专制警察横行的运动。对农民革命的期待和相信革命很快到来使文章充满激情。所以批评家特别敏锐地关心"俄国的英萨罗夫"，"真正的、严肃的英雄主义的"人，杜勃罗留波夫坚信，这样的人在俄国现实中已经出现，但还未被屠格涅夫发现。

车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫都很重视西欧文学的历史，把十九世纪俄国文学的发展置于世界文学发展的背景中分析。例如，在《莱辛，他的时代，他的一生与活动》(1856—1857)一书中，车尔尼雪夫斯基把俄国文学及批评在社会发展中的特别作用与启蒙时代及德国古典文学繁荣时期美学、文学和批评的作用做了比较。

对莱辛的研究中不仅有对这位十八世纪德国启蒙家的原则性重要评价，其中还包括对其《汉堡剧评》这样的艺术理论著作的评论。在改革前夕的俄国条件下，这部著作具有现实迫切意义。在这部著作中，车尔尼雪夫斯基论证并发展了文艺创作的社会作用、文学和艺术在人民争取社会彻底变革斗争中的地位的思想。在莱辛、狄德罗、卢梭、戈德温的文学活动中，批评家突出了与他作为启蒙者和革命民主者相接近的那些特点。车尔尼雪夫斯基对莎士比亚、巴尔扎克、乔治·桑、雨果、萨克雷和其他西方作家发表了不少深刻的议论。杜勃罗留波夫写过关于贝朗瑞和海涅的公民诗及其俄国译者的文章。

在俄罗斯解放运动的第二阶段，革命民主批评成了"文学中的人民党"的先锋。革命阶级思想家所固有的面向未来的明确方向也体现在对文学的要求中，走在"社会意识的前面"，而不是在已经开辟的小路上徘徊。

车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的文章预示了革命震荡即将到来，俄罗斯六十年代人文主义者为此生活、斗争和创作，在这个时代的思想界，民主主义和社会主义融合成一个不可分割的整体。

2. 赫尔岑

在"自然派"内部，为俄罗斯现实主义及其整体艺术意识迈出极为重要的一步做了准备的，是亚历山大·伊万诺维奇·赫尔岑(1812—1870)的

创作。

赫尔岑是富有的地主雅科夫列夫的私生子，在莫斯科长大。十二月党人起义对这位未来作家和思想家观点的形成产生了很大的影响。1829—1833年，他在莫斯科大学学习。在这里，围绕赫尔岑和奥加廖夫形成了一个大学生革命小组，其成员在1834年被捕。不久，作为“对社会很危险的自由主义者”，赫尔岑被流放到维亚特卡，而后是弗拉基米尔，经过短时间的间隔后，又被流放到诺夫哥罗德，由警察局严格监视。这位年轻的作家和政论家被沙皇政府剥夺了进行积极社会活动的可能，警察肆意妄为的环境让他感到窒息，1847年，他同家人去了法国，并很快获得了政治移民的身份。迁居到伦敦后，他于1853年创办了自由俄罗斯印刷厂，1855年开始出版丛刊《北极星》，从1857年开始，他与奥加廖夫着手出版《钟声》报。

· 34

赫尔岑的同胞以及后来法国的同时代人称他是“俄罗斯的伏尔泰”、“十九世纪的狄德罗”。这些比较当然不能准确地确定作家在本国和世界文学进程的位置，但捕捉到了他本身精神风貌中本质的东西，那就是创作思维的宏大和渊博，思维的综合性(理论性和艺术性掌握世界相融合)。启蒙派对自由理智的崇拜合乎赫尔岑的心意，但他的信念经过十九世纪历史巨变带给人的思想淬炼而变得复杂(最终得到了丰富)。我们可以在其体裁的追求中看到传统的改变，其中包括哲理小说、意识形态的对话、信函、回忆录，即创作思想与现实直接接触的体裁。用别林斯基的话说，这里实现的是这样的概括生活的原则，在这些原则下“思想永远在前面”，艺术家“看重的不是事物，而是事物的意义”。然而在赫尔岑的创作中，对“事物”在其广阔的生活前景及社会联系的具体性中的描绘本身，意识到该事物的思想的历史主义以及把思想完全个性化的、富有激情的、抒情而又戏剧化的体现，这是积极实现文学最新发展经验(浪漫主义时期的艺术倾向以及后来的对这些趋势的现实主义反思)的结果。

启蒙文学的传统，它那摧毁权威的自由清醒的探究激情，通过十二月党人英勇精神的中介折射在年轻的赫尔岑的美学意识中，这个意识是在俄国公民浪漫主义氛围中，在对普希金和少年文学、席勒的人道主义抗议及雷列耶夫的热爱自由的抒情作品的崇拜中形成的。《一个青年人的笔记》就已经是三十年代赫尔岑浪漫主义经验的总结，在体裁变化上表现为从抒情回忆到哲理小说的过渡，《笔记》同时反映了他的世界观的新转变，即现实主义地认识习以为常的情景和人物。

赫尔岑从政治上着重指出个体与群体的冲突。对于主人公来说，“为人类谋福利”的社会行为是个体自我实现的条件，而“马林诺夫的”专横王国、下级崇敬上级和全体的冷漠注定使他忍受“无法宣泄的痛苦”。创作注意

力的中心因此转移到个体的“内心活动”上，转移到利用自身精神积极性的力量寻找消除横亘在可恶现实与所渴望的（已经有着社会主义色彩的）理想之间的深渊的尝试上。同时，赫尔岑向着远离浪漫主义主人公的方向迈出了决定性的一步。

年轻的理想主义者的观点经受不住生活的考验。然而，怀疑论者和功利主义者特林金斯基的哲学不能在关于人的真正使命的争论中一锤定音。争论还没有结束。生活的真正哲学只有在思想的紧张活动与个体的、革命的、公民的积极性融合的路途上才能找到。

四十年代，在莫斯科，赫尔岑以更旺盛的精力，在思辨与经验接近的道路上，展开了纯哲学的探索，并现实主义地研究在精神存在方面滋养个体的生活根源体系。赫尔岑的思想向唯物主义论证存在与思维的统一、黑格尔式摧毁一切的发展方向变化（《科学中一知半解》，1842—1843 年；《自然研究通信》，1844—1846 年）。他致力于完整地理解社会生活的规律，意识到“一丝一丝的分析那张把最坚毅的性格和最炽热的精力禁锢起来的日常关系网”，是先进艺术的迫切的人道主义任务。这在《任性与沉思》（1842—1846）中得到纲领性论证；并且把所有“自然派”作家联合起来的这一美学要求，在长篇小说《谁之罪？》（1841—1846 年，1845—1847 年出版）中得以创造性地完全实现。这里，赫尔岑现实主义研究的锋芒重新指向了意识形态领域。荒谬的社会关系“网”对主人公别里托夫的压抑影响体现在他的浪漫极端主义思维体系的本身，体现在生活失望影响下变幻的处世态度中。随着情节的发展，与别里托夫进行对话的其他空头思想家人物的生活立场，在“生活巨人”面前原来也站不住脚或无立足之地，这既包括克鲁波夫医生的形而上学经验主义，也有教育者约瑟夫的伤感而又充满激情的实用主义。

在分析时代不可动摇的规律与个体的精神体系间复杂的相互作用中，作者的思想保持了不容妥协的清醒，这无可争辩地导致小说的悲剧性结局，其中蕴含了强烈的社会政治抗议。现实严酷的激情使《谁之罪？》成为现实主义中“自然派”的一座巅峰。

35· 与此同时，赫尔岑在别里托夫的思索中和柳芭恩卡·克鲁奇菲尔斯卡娅的日记中，清楚地表露出小说的崇高主旨——理性不懈的工作、“思想的勇敢”、人们在勇敢探索真理中对团结的渴望。《谁之罪？》的读者面对的并不简单地仅是生活的自我运动，而是作者，一个人道主义哲学家对生活光怪陆离现象的苦苦思索。正是他，一个法官和政论家，苛刻地向社会提出时代的主要问题，这个问题由小说的标题表达出来并成为对毁灭人的整个社会制度的判决。

这种叙述者的形象、“思想的威力”，立即被别林斯基作为小说诗体结构的中心而捕捉到，赫尔岑与从伏尔泰到歌德的欧洲启蒙传统之间的关系得以确立。而同时，小说为这一世界性的传统（通过普希金式的、“奥涅金的”的透镜折射出来）注入了新的品质——俄罗斯现实主义“自然派”的经验、细致分析“日常关系”的经验。赫尔岑在这一分析中以前所未有的具体原因，表现“事物力量”对思索着的个体的胜利，但“饱含人道主义倾向”（别林斯基语）的作者思想的强烈渴求本身排除了宿命结论，让发展前景呈现开放性。

通过中篇小说《偷东西的喜鹊》，赫尔岑把“自然派”的第二个现实问题，农民的生活问题引入了“思想文学”的世界潮流中。小说的情节（农奴所有者肆意妄为的牺牲品，一位农奴女演员的悲剧）被套上了上述传统典型的思想对话的框架，被提高到要为有关俄国和欧洲的艺术、文化前景和国家历史道路的争论提供决定性论据的高度。

小说《克鲁波夫医生》（1846 年，1847 年出版）中，发展了启蒙哲理小说的又一体裁线路——讽刺性地把社会风习放在统一的陌生化视角来考察。克鲁波夫医生经验主义的健康理性起着这样的作用。不仅仅是家庭中人与人关系和官吏等级法则经受不住这个最简单的日常尺度衡量。任何形式的社会不平等和压迫制度，在人类逻辑无情的解剖下变成一个“普遍疯狂”的可怕世界（这种疯狂与谢德林的“疯人院”、“蠢人行为”艺术观一脉相承）。在观察家的视野中，能与这个世界对抗的，而同时又是观察结晶体的只有乡巴佬廖夫卡，他与自然理想地融为一体，他善良而又一贫如洗，他是伏尔泰的老实人、浪漫主义传统中被排斥的想入非非的疯子、俄罗斯民间童话中傻瓜的与众不同的后裔。创作传统再次被独创性地重新认识。通过怪人克鲁波夫观点的讽刺中介，小说将赫尔岑以革命社会主义否定剥削制度的慷慨激情纳入其中。

四十年代俄罗斯思想生活中的迫切问题，在赫尔岑的社会哲理中篇小说中就这样被创造性地认识并纳入到世界文学传统中。这些年中，赫尔岑创作中体现的俄罗斯哲学思想，在“忘我的探寻”中走到了世界唯物主义思想的前沿，作为一个独立的并在许多方面是前卫的流派融入其发展运动，紧紧贴近辩证唯物主义。并且赫尔岑也正是一位使坚定寻求真理的这种“不可思议的力量”成为艺术财富的艺术家，把“思想文学”作为一个独特的分支引入到世界艺术传统中。

伊斯康德尔（从 1836 年发表第一篇文章《霍夫曼》起赫尔岑用的笔名）创作的与众不同的特点，从五十年代初已经引起了西方批评界的注意。他的现实主义的社会尖锐性、“高尚信念的雄辩热情”、达到尖锐程度的抒情

性“真挚和真实”，被视为俄罗斯文学“年少的清新和稚嫩的纯洁情感”的表现（与“衰老的”西欧的现实主义不同）。

在此之前，赫尔岑创作本身中“与欧洲经验对比”的基础已大为拓宽。欧洲1848年革命作为切身的个人体验直接进入了作家的世界，认识这种经验对俄罗斯和世界文学来说意味着注入新的艺术潜力。作家通过描写由革命失败引发的失望和“精神危机”末路，在不借助虚构情节再现个性的充满矛盾冲突之旅的道路上找到了这些潜力。赫尔岑在对当时现实思想大搏斗的抒情概括中，从社会主义理想的立场揭示了这些潜力，其规模之恢弘前所未有，只有参加了这场结合了个体与全体，各种个人的激情、冲突、悲剧与世界历史震荡的包罗万象的搏斗的人才能做得到。

政治上的“与欧洲会面”首先形成了《寄自法国和意大利的信》(1847—1852)体裁上的创新。在这“第一次冲突”中出现的是两个在创作上同等重要的参加者——革命前的欧洲现实和积极的、精神上自由的俄国革命者个体。他那斗士的目光首先投向了高声抗议的人民大众，投向巴黎和那不勒斯劳动者的尊严、理智和勤劳。在民族性的民主体现中，他体会到欧洲的革命传统，并把这个传统和自己对即将到来的世界革新的希望理想化，同时也对“市侩追求教养和自由主义”报以“轻蔑的嘲笑”。

同时代人中最敏感的人立刻感觉到赫尔岑“书信”中独特性的核心——按波特金的评语，那就是强烈的“斗牛士风格”。作者本人在定义刚出现的体裁时，拒绝静态的风俗和日常生活描写，而是辩论性地强调自己信函的“轻松性”——《海涅〈旅行札记〉中的顽皮》。这样的抒情散文以“飞舞的形式”为艺术赢得了一个自由人与现实社会政治领域接触的可能，确立了他的精神存在的崇高价值。千变万化的生活印象仿佛在出现的一刻就被抓住，具有惊人的生机，自由自在，多姿多彩，形象性地闪耀着联想的光彩，这里“与笑话和胡扯并存的是愤怒、苦恼、反讽”。与海涅一样，赫尔岑的“轻松性”同时变成观察的目的明确性。他们的感情色彩，是由坚决拒绝所有形式的政治压迫和资产阶级庸俗行为所决定的。

无论如何，最初的几封“信”与《旅行札记》的相似性毕竟是相对的。与海涅的社会孤独相联系的是《旅行札记》抒情主人公悲剧性的深刻内省，对幻想世界的追求，有时还有隐喻形象的反逻辑和主观不确定。概括的对象还有成熟清醒的世界观，使赫尔岑的《信》更接近于海涅在革命前的一组信件《卢台奇亚》。但在抒情语调、在形象性的性质本身方面依然有区别。赫尔岑早期“书信”的语调，主要不是由对腐朽压迫世界的抗议，而是由“病理解剖”决定的。他引导读者得出明确的结论——对路易-菲利普制度的所有思想政治表现作出宣判：“文学死亡，戏剧死亡，政治死亡，讲坛死亡。”

依靠这样的现实主义方针，这位俄国革命作家的自由灵活的“书信”体裁，还极为全面和有洞察力地反映了1848年欧洲这个剧烈动荡的世界。全球的历史灾难如此不可分割地体现在个体中，成为展现在读者面前的理性生活的戏剧性内容，以至于勃兰兑斯后来称赫尔岑是“1848年的人类形象”。

下这一格言式定义的根据，当然不是一本表达了事件参与者对事件的直接理解和抒情认识的《寄自法国和意大利的信》。赫尔岑在《来自彼岸》(1847—1850)一书中，扩展了他的“关于1848年革命的哲学”。他对摧毁启蒙幻想的悲剧性历史经验进行了深刻的哲学反思。在“文学思想”的世界传统(从狄德罗的《拉摩的侄儿》到德国浪漫派作家的对话)的基础上，在自身三十至四十年代创作经验的基础上，赫尔岑确立了哲学政治对话的革新形式，在对话中浓缩了危机时代世界观最重要的综合体。他所创造出的载体的形象类型，没有日常生活细节，但拥有某种精神上的完整性，如怀疑论者“医生”，或者是开始兴高采烈而后来失望的“浪漫理想主义者”，等等。对立人物的激烈争论，导致他们立场的优点和弱点，尖锐反常地展现在专注于行动并为此寻找生活支柱的抒情主人公渴求的思想面前。而这一运动中的思想本身有时暴露出矛盾，却在严酷现实对理论进行严格考验中，即使遭受损失也不能使它停下来。

但就是在“精神悲剧”最绝望的时刻，赫尔岑也依然充当这些成为性格中心的思想对决中作为作者的最高仲裁者的角色。不管《来自彼岸》中的独立“声音”如何平等，并且只有这种平等才能保证走向真理(陀思妥耶夫斯基后来把这一点作为和他最接近的艺术经验来接受)，作者对思想体系的评价却是确定的。在“活生生的生活”丰富和复杂的背景下，在以开放性结局而收场的所有“赞成”和“反对”辩证发展中，赫尔岑抒情性地确立了以后革命探索的发展前景。

· 37

显然，从整体上解读赫尔岑抒情风格的关键就在于此。就个人与灾难世界有不可分割的关系而言，赫尔岑的抒情哲理政论作品风格是海涅式的。但在赫尔岑的忏悔独白和对话中，危机导致矛盾性的旋律最终被克服，因为“生活要求这样”。它要求战士和思想家进行新的尝试，“用革命的红线”“把撕断的线头接起来”。

赫尔岑对欧洲“市侩习气这一百头巨怪”的血腥胜利感到震惊，他坚信旧的共和纲领的一无是处、历史的道路艰巨复杂，在那里支配各族人民的仍是愚昧的本能、赤裸裸的贫困，但他没有摒弃理性的社会和谐的理想，而是在为这个理想可以实现的信念寻找客观的物质的支柱。他在五十年代前俄国人民日常经济生活中，在村社土地占有中发现了这些支柱。这样一

来,1848 年时期抒情哲理散文中反映出的精神上“漂泊的奥德赛”,最终成为“精神上的回归祖国”。

不管赫尔岑以这个幻想的形式创立的俄国农民社会主义的概念如何具有乌托邦性,但我们从中仍可以意识到民族历史任务的真正特色,成熟起来的千百万群众反抗地主统治的民主抗议。而对这种社会支柱的觉察,给了个人以克服危机的强大推动力,在赫尔岑的创作面前开辟了历史乐观主义的新源泉。他开始进行自己前所未有的活动,组织自由俄罗斯印刷厂,然后是出版《北极星》(1955—1869)和《钟声》(1857—1867),这一切都成为俄罗斯民主运动高涨中的中坚力量。在“向人民进行的革命宣传”(《列宁全集》第二十一卷)的过程中,这位伟大的艺术家兼政论家的声音获得了新的力量。并且从 1852 年 11 月开始,赫尔岑着手写作《往事与随想》(大部分章节在五十年代完稿并付印,但写作一直持续到逝世为止)。

这是一部不寻常的回忆录。开始,促使写作这部回忆录的是爱情的悲剧,为心爱的人树一座“墓碑”的愿望,很快,这部回忆录就有了史诗般的规模。作者本人成为最广大人民的、时代需求的引路人。人与环境的现实主义的相互作用被扩展到“人与历史”的相互关系,这里,在向未来的积极运动中,两个成分不仅是可以互相比较的,而且是不可分割的。《往事与随想》的现实主义全景在客观的叙述中首次包罗了这两个世界的统一。世界历史与当代的“广阔海洋”在读者的眼中成为同它(在悲剧性奋斗中、心灵遭受的损失和付出的牺牲中、在沉沦和彻悟中)一起运动的自传主人公精神世界的宝贵财富。

就这些现实主义发现对世界艺术继续向前发展的重要性而言,就永不凋萎的艺术创作魅力而言,赫尔岑的回忆录史诗成了一个独一无二的现象。但早在创作意图形成的过程中,在从体裁角度与以往自传(例如切里尼的回忆录)的对比中,在与最亲近的前辈的经验的对比中,以及在利用这种经验为出发点中,作家就已经意识到这部作品的独特性和规模。

毫不留情地坦率分析自身内心生活(屠格涅夫的评语是“勇敢的和不加粉饰的真理”),立即成为作者的鉴别标准之一。同时,赫尔岑不能不参照像卢梭的《忏悔录》这样的基准,这本书(“经过……堕落到崇高精神状况历练的充满活力的灵魂”的坦白)是他创作的案头必备书之一。但现在,这一“勇敢面对真理”标准不仅用于这位俄罗斯革命者个性“最隐秘的”感受,还被用在理智探索领域,用在思想关系领域,用于整个社会集团及三十至四十年代整个先进一代内部展开的世界观的争论和变化的领域中。

自然,站在作者认识到他的回忆录坦率性(“内脏太暴露了”)的新尺度后面的,是全新地具体理解个人内心世界,其思想和情感与历史洪流、而不

是与天性固有的财富及文明的致命影响的抽象概念相互关联性。这里，从历史主义方面，《往事与随想》与歌德的《诗与真》的共同点远比与卢梭的多，并且这个经验经过了作者有意识地权衡，不过，这还不够。赫尔岑的目的，是"在偶然来到历史道路上的人身上反映历史"，研究当代人个性化性格和作为"历史潮流的纤维导体"的特殊性。这个目的意味着对个体和客观世界质的新融合，意味着上升到现实主义历史主义的新台阶，在这个台阶上，这一对比关系中的两个成分都活跃起来。着重点实质性地被转移到作为"历史工作者"的人的作用上，而同时，历史兴趣的焦点从一个中心人物扩大到整代人及其命运上，扩大到把社会历史上"一批批人物"放在国家和世界规模中加以对比上。更准确地说，作者创作方针的两个方面(不留情面的深刻的个体化与普遍化)是不可分割的。作者在关于克彻尔一章中这样思考自己那代中"失败的人"："他们身上没有任何彼此雷同的千篇一律的东西，他们的气质各异，把他们联系在一起的只有一个共同的东西，或者说，共同的不幸……是彼得堡的俄罗斯。"

但不单单是"共同的不幸"这一政治形势中的消极因素使人们团结成一股现实的力量。在共同的历史运动中，一人和许多人结合、微观和宏观世界统一的核心，是探索着的思想、其对历史客观规律的认识以及在这个基础上行动的冲动。在临终前的系列书信《致老同志》(1869)中，赫尔岑这样定义个体(其思想和行动)与历史运动间的相互关系："做某些不依赖我们的力量的被动工具……不适合我们"，"我们的力量在于思想的力量、真理的力量……在于历史的进步性"。这里以格言的形式表达出决定《往事与随想》革新性的赫尔岑的革命历史主义本质。

"心灵化"思想的不懈跳动，它的"斗争和反抗"成为回忆录的艺术创作基础，成为其所描绘的内容和描绘本身的核心。它在形象的体系中制造了一个高度紧张的天地，使性格两极化，明确划出结合与摒弃的界线。无法遏止的自由思想通过观点，而不仅只通过热烈的言语来传达。它吸收所有积极的东西，把整个的"集团"纳入自己的轨道，与"分裂和禁锢的社会"抗衡。四十年代的先进知识分子在共同对抗顽固守旧阵营中，成为"战斗骑士团"具有无私忘我精神生命的骑士。

诗性的思想不仅使作品具有生气勃勃的综合力量，它还是深入分析的试金石。掌握思维方式的特性、智力构成及其与生活的关系，对赫尔岑来说，意味着抓住当代人性格的核心及其思想道路。这里有惊人的多种多样的细微色差、色彩、变化，有时是内心强烈对比：波列沃伊的"不同寻常的灵活头脑"，但只是兴奋到一定的程度；"掌握辩证法的决斗者"霍米亚科夫；具有"任性的"、"与其说是辩证的，不如说是好冲动的和狂热的"思维的加

拉霍夫等等。在广阔的、具有冲突的时代前景中所描述的个体理智结构的特点，成为整体的历史典型的核心及对其进行情感说明的基础。

成为情感的思想运动以及受思想启蒙的情感运动的诗学，决定了叙述的结构本身。在对不同的时间层面的“往事”的“随想”中，经常共存着叙述者与自传主人公不同观点的对话性比较，这使叙述具有了特殊的动态变化和立体的深度。作者再现了所描绘瞬间的自传主人公思想心理情形，但自传主人公对它的认识水平，立即由情形的叙述者的当下认识及未来探索的前景加以修正。多层次对话的生动戏剧性决定了句子的结构，词语两极化，使它们充满内在的鲜明对照性和爆炸力。

思想的运动不只是作家艺术性研究当代社会性格及意识形态潮流的核心。这也是赫尔岑看待历史的革命观点的基础。他称《论俄罗斯革命思想的发展》(1851)为自己对俄国文学史的概述。在《往事与随想》和《致未来朋友的信》(1864—1866)中，在《结局与开端》(1862—1863)和《又是巴扎罗夫》系列(1868)中，极为重要的内在主题是不同代的先进人物在精神生活中的深层联系、过渡和“感染”。展现“把他们联系起来的红线”和他们“突变”的原因，用艺术形象固定下来，在活生生的现代人的“离心”命运中注视自由不羁的、无畏的、战斗的和不屈的思想的接力棒，它得到巩固并传递给新的“一批批”斗士，赫尔岑认为这就是自己的艺术使命，为此他被历史“幸运地选中”。

这个接力不灭性的主旨，把历史理解为人类向着“摆脱一次次奴役、一个个权威的”不可遏止的运动，与所有悲剧性的失败和血腥的历史灾难相对立。赫尔岑的创作中越来越多地表现出人类文化命运与革命和社会主义的命运不可分割的激情。而这一历史联系的中心焦点是思索的、活动的、渴望与其他人团结的个体，有意识的和从旧世界通向未来的“伟大的修桥人”。

39·

从回忆录陆续发表伊始(第二部分以《牢狱与流放》的名称于1854年在伦敦问世，并于1855年被翻译成德语、英语，而后翻译成丹麦语和法语，从1855年起，回忆录的章节在《北极星》上连载)，同时代人就已经认识到《往事与随想》惊人的、真正的太阳般的力量，虽然该书所描写的内容具有悲剧性，但却是对生活、人、人的“心灵化”的理性和充满高尚情感的爱情、人的历史事业的歌颂。兴奋的屠格涅夫在1856年专门指出了这一语调的特殊性：“……冲破他们的忧伤的声音仿佛是无意地传出快乐和清新。”而一年前，萨菲，意大利革命者和“天才艺术家”，这样定义了《牢狱与流放》成功的秘密：“在您的书中，言语同时又是思想、情感、行动。”

《往事与随想》为艺术家赢得了“世界性的荣誉”(语出宪章运动者琼斯

1855 年的演讲)。该书新章节的出版、翻译,赫尔岑其他作品的出版在世界出版业产生了巨大反响,成为欧洲文学生活中的一个特殊现象。各种评论共同地捕捉到了这部作品在人类艺术发展中“向前迈出的那一步”的一些特点:作品记录了“洞察性的”现实主义分析向新的历史断面的扩展(“达到其最高领域的社会政治生活”),尖锐辛辣地否定整个尼古拉一世统治和描绘先进人物的“深入而紧张的理性生活、丰富和全面的思想劳动”。他们指出作者“把长篇小说和历史的优点结合起来”,词句具有“火焰般的力量”。字里行间,一个完整的、充满着精神力量和高尚情操、拥有迷人人格魅力的自传主人公的形象跃然而出。在读完法文译本的第一卷后,雨果写信给赫尔岑说:“您的回忆是人格、信仰、崇高的理性和美德的史册……在您的身上可以看到一位无所畏惧的战士和豁达的思想家。”

1871 年,波兰作家克拉谢夫斯基在一篇关于赫尔岑的文章中坚定地说,赫尔岑“作为作家艺术家罕有比肩者,甚至可以说俄罗斯没有出过任何超过或哪怕与他处于同一水平的人”。“他创造了为人民”说话的“自由文学”。“风格炽热、灵活、敏锐、生动、鲜明、自由而又无与伦比。思想与情感唤起同情并使人亲近。强大的敏锐的、用灵魂把握的这种生动描写的力量也不逊色。”在大多数评论中,赫尔岑创作的这些特点被认为是俄罗斯文学民族特性的表现及其最高表达。1870 年,《祖国纪事》总结说,赫尔岑“在现代欧洲最优秀的作家行列中”占据了“首要位置”。

异乎寻常的广泛反响是赫尔岑在十九世纪中叶欧洲文学运动中发挥作用的又一个特点。他的活动不仅标志着俄国现实主义站在与历史的积极统一中认识人的前沿,把现实主义研究的领域扩展到了以思想衡量人物性格。作家把自己的艺术发现,而且恰恰是作为俄国文学的属性,直接地引入到了世界文学进程中,以最具体的语言的机体将其同欧洲文化大潮融合起来。

这其中的关键原因,是从 1848 年起,俄国对赫尔岑的创作实行书刊审查禁令,因而部分作品他是用法语写的。其中有《论俄国革命思想的发展》(1851)、《俄国人民与社会主义》(1851)、《俄国文学中的新阶段》(1864)。我们已经谈到过他的著作有众多的译本(补充一点,部分由他自己翻译),《来自彼岸》、《寄自法国和意大利的信》的大部分首次出版用的是德语和法语,此点就足以说明问题。这样一来,赫尔岑的作品一出现便成为全欧洲文学进程中的事实,而同时又没有失去其原创性和民族特色。这个现象的不同寻常性和重要性在西方批评界一直被关注,早在 1851 年,儒勒·米什莱就曾这样说:“他饱含英雄的力量用我们的语言写作,这个力量暴露了他隐藏在笔名后的真实身份并随处表现出他是一位伟大的爱国者。”

40· 在赢得欧洲讲坛的同时，赫尔岑还利用它向世界全面介绍俄国文学，将其历史视作艺术拥有解放斗争潜力增长的有规律进程，这个进程反映了社会精神生活的特点、人民大众的抗议和愿望（除了前面提到的文章，还有《俄国》，1849年；《论俄罗斯关于人民生活的小说》，1857年，等等文章）。在很大程度上，由于赫尔岑的批评活动，俄国文学（普希金和果戈理、莱蒙托夫、格里鲍耶陀夫和屠格涅夫的文学）才作为理性分析和严肃批判的艺术，作为富有人道主义激情和道德探索的艺术，作为与生活和革命斗争的需求紧密相连的艺术，而进入世界先进知识分子的视野中。

赫尔岑的俄国文学观，对欧洲批评界（沃居埃、帕尔多·巴桑、勃兰兑斯等）阐明其性质产生了实质性影响。不仅如此，这一文学观为世界美学意识开辟了艺术创作的新大陆。并且在这个广阔的背景下，赫尔岑的革命现实主义创作本身，作为以往民族文化发展和人民历史需求的符合规律的成果获得了特殊的影响力。了解了上面的内容后我们就不会觉得奇怪，为什么德国百科词典年鉴在1859年就已经在关于赫尔岑篇幅很长的词条中强调他对法国和英国文学的影响。

我们还应该特别指出，赫尔岑的现实主义对斯拉夫文学具有根本性和多方面的影响。这种影响因相近的社会任务、民族解放的需求得到了加强，例如他创办的《钟声》杂志便是捍卫民族解放事业的中心。弗里奇和聂鲁达、热里戈夫斯基和克拉谢夫斯基、马尔科维奇和卡拉维罗夫以及其他斯拉夫民主派作家创作的发展，受到赫尔岑的艺术经验的直接影响，他们公开宣称在人与历史的结合、现实主义地描绘人民及其卫士方面受到了赫尔岑的影响。

赫尔岑的艺术创作世界，在西方进步美学意识看来，既是近缘的、在欧洲人道主义文化内部生长出来的，又同时是从外部带入的，它以“粗鲁的俄国式的坦诚”、在否定专制思想基础中体现出的不妥协的革命性、“内心和语言的直率性”取胜。以这种两位一体的品质，他成为艺术传统丰饶土壤中的一个重要的元素，在这片土壤中，在世纪末生长出这样一些现象（在自然主义和现代主义环境中似乎无法完全解释），如罗曼·罗兰的主人公的主动英雄精神和精神探索，如法朗士分析现实的反讽性哲理的深刻性。顺便说一句，在上述情形中，这种直接的（而不只是阶段类型性的）联系和对其创作活跃的兴趣也为这些法国作家本人所证实。

罗曼·罗兰便留下了文字证据，它们证实了又一个重要的规律：赫尔岑的“思想诗歌”似乎成为西方接受俄国现实主义以后的艺术发现的美学中介。比如，在1887年读完赫尔岑的中篇小说《被损害的》（1851年，1854年出版，小说极度冷静地表现了主人公痛苦和悲痛的精神矛盾及其对文明

的失望，因为它的发展只会导致压迫加剧）之后，少年罗曼·罗兰在日记中记下：“托尔斯泰的萌芽。”

赫尔岑能起到这一美学中介作用的起因，是赫尔岑的创作革新立足于本国艺术发展的主干道，是其不可分割的一个台阶。从四十年代中期开始，涅克拉索夫在抒情作品中，以及萨尔蒂科夫在中篇小说中，就已经参考赫尔岑把现实主义地描述理性生活作为描绘主人公的主要领域这一经验了，屠格涅夫在其逐渐形成的长篇小说结构中也考虑到了这个经验。而在六十年代，陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、车尔尼雪夫斯基、波米亚洛夫斯基和列斯科夫也与赫尔岑典型化的社会意识形态原则、他的精神探索的诗学风格有了复杂的接触。赫尔岑结构上的发明，成为俄国经典“理性散文”类型多样化形成中的一个重要的文学内因。正因为以前对赫尔岑哲理诗体风格的了解，在世纪末，西方读者理解托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基小说的艺术深度的过程变得容易了许多。而这些作家的作品又同样说明了这一风格所具有的发展前景。

总而言之，在语言艺术的阶段发展中，赫尔岑的现实主义创作成为从启蒙主义的“思想的文学”过渡到二十世纪现实主义“理性散文”道路上一个重要的台阶。并且在这个世纪新的精神空间中，《往事与随想》的作者的艺术世界使人越发意识到其具有的现代性。这既包括创作方法，即用现实主 ·41 义将宏观历史世界与丰富的个体生命融合于其思想和行动、融合于其思想自立之中；也还包括整体的叙述结构，因为二十世纪的进步文学中，叙事的生活场景越来越明显包含于作者的思想。最后一点，艺术家赫尔岑的体裁体系也无疑具有现实意义。最符合其综合创作思维并由他革新发展的所有三组基本的体裁，在我们今天的文学中特别多产，并且直接或间接地依靠着赫尔岑的创作经验。这里既有现在越来越倾向于寓言的哲理中篇小说，也有最受喜爱的赫尔岑式的“直接记述对话”的体裁，如书信对话体、纪实抒情体、随笔体。至于回忆录体裁，毋庸置疑《往事与随想》在世界艺术中具有典范意义。

“这位在俄国革命的准备上起了伟大作用的作家”（《列宁选集》第二卷）的艺术创作世界，越来越有机地融入到我们革命时代的美学意识之中。

3. 屠格涅夫

伊凡·谢尔盖耶维奇·屠格涅夫（1818—1883）的创作生平始于两个时代交界处，由十九世纪四十年代社会和精神探索确立，创作活动的顶峰 ·42 与五十至六十年代过渡时期重叠，作家最后的作品则属于进步知识分子到

民间去的七十年代。

屠格涅夫的长篇小说中,反映出俄国历史发展的矛盾和转折、复杂的社会运动和艺术思想。对历史和社会思想道路的这种集中关注,在很大程度上决定了屠格涅夫在俄国现实主义发展中的创新作用以及他的创作的独特性。

屠格涅夫多方面才能的特点之一是其对新事物的感觉,他能够捕捉到处于酝酿中的社会现实的趋势、问题和类型,其中许多成为了具有历史性意义的现象的体现。别林斯基、涅克拉索夫、列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基等许多作家和评论家都注意到了他才能的这一特点。"我们可以勇敢地说,"杜勃罗留波夫写道,"如果屠格涅夫先生在自己的小说中已经触及某个问题,如果他描述了社会关系的某个方面,那么这就会成为一种保证,这个问题确实已经上升到或很快就会上升到知识阶层的意识中,这个生活的新方面开始突出并很快在所有人眼前明显地显露出来。"

屠格涅夫出身于世袭贵族家庭。从彼得堡大学毕业后,他在柏林大学学习语文和哲学课程。此后与进步的俄国文学家赫尔岑、格拉诺夫斯基、别林斯基、巴枯宁交好。屠格涅夫亲身观察到 1848 年法国革命事件以及随后的其他社会动荡,与杰出的欧洲文学活动家接近。那时他将胜利的资产阶级推行的残酷非人道的秩序,与真正的西欧文化成就对立起来。这使作家对时代的社会矛盾和精神矛盾的感受敏锐起来,决定了他在生活的现实反差中描写生活现象。



屠格涅夫肖像 K. A. 戈尔布诺夫 1838—1839 年
国立特列季亚科夫画廊

屠格涅夫最初的诗歌和戏剧创作经验,与他那个时代的大多数作家一样,带有浪漫主义性质。但是在写于四十年代的最初的散文体作品中(小说《安德烈·科洛索夫》、《决斗狂》、《三幅画像》、《佩图什科夫》),他已经走上了现实主义道路。这期间在作家创作和审美观念

向前发展中，别林斯基发挥了很大的作用，他帮助屠格涅夫在斯拉夫派和西欧派的斗争中确立了自己的地位，站到了反对一切形式的落后及美化陈腐事物和民族封闭性的立场上。在这方面屠格涅夫在与斯拉夫派的论辩中清楚地表达了自己的观点："别林斯基和他的信（指的是别林斯基著名的致果戈理的信），就是我的全部信仰。"

屠格涅夫的主要创作方向在《猎人笔记》中的一篇随笔作品——《霍尔与卡里内奇》中已经确立，这篇作品发表在《现代人》杂志上（1847 年第一期）。此后这个系列的其他作品《总管》、《办事处》、《死》、《别任草地》、《两地主》等相继问世。《猎人笔记》的单行本在 1852 年出版，获得了进步文学界的广泛认可。

作品的中心是对农奴的描写，作者在农奴的精神面貌中反映出俄罗斯民族性的总体特点。作品中渗透着对农奴制的抗议、对人民解放的召唤。屠格涅夫本人也指出了《猎人笔记》的反农奴制倾向。"在这个名字下，"他在自己的回忆录中写道，"我集合和集中了全部我决定要与之斗争到底的东西——我发誓永远不对其容忍……这曾是我终生不渝的誓言。"

《猎人笔记》中对被压迫农民的深切同情，表现在对每一位农民——随笔作品主人公的个性充满爱意的描绘上。他们精神世界的丰富在不同方面得以展现。既有霍尔在事务上的机敏和远见，也有卡西扬寻求公平的专注，既有细腻感受大自然之美的卡里内奇的幻想，也有《别任草地》中孩子们健康迷人的率真，还有遭受苦难的露凯丽娅深深的忍耐。屠格涅夫还展现出农民反抗农奴制的各种形式。

《猎人笔记》的真实性，包含了必须解放农民的思想，与农奴主视人民大众为精神上怠惰、无能力进行独立工作的看法相对立。

应该指出，现实主义者屠格涅夫没有将农民阶级理想化。他在更晚期的作品中带着苦痛描写了富农阶级的诞生，揭露了农民的愚昧无知特点，愚昧无知伤害了七十年代到民间去的知识分子。但是在自己的早期作品中，屠格涅夫能够在农民被各种不良现象压迫的劳动生活和精神生活中突出人性美的因素。

屠格涅夫为高度艺术化地、现实地揭示出人民的自身价值和道德意义主题奠定了基础。这种新的对人民主人公的塑造受到了俄国和外国许多著名作家的深刻认同，其中甚至有在一系列基本艺术创作问题上与屠格涅夫理解有分歧的著名作家，如列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、涅克拉索夫、车尔尼雪夫斯基。最为清醒和严肃的文学评论家萨尔蒂科夫-谢德林断言，《猎人笔记》立于"将人民及其需要作为自己的对象"的艺术之源。冈察洛夫和托尔斯泰视《猎人笔记》为屠格涅夫作品的巅峰。许多西欧作家（乔

治·桑、福楼拜、莫泊桑、约翰·高尔斯华绥、佩雷斯·加尔多斯)觉察到这些随笔作品的独特意义如同某种“开端的开端”,在很大程度上决定了作家日后创作的激情。乔治·桑在自己献给屠格涅夫的随笔《皮埃尔·博纳》(1872)的序言中写道:“您是能够看到一切的现实主义者,可以美化一切的诗人,您拥有伟大的心灵,怜惜所有人,理解所有事。”

创作《猎人笔记》的同时屠格涅夫写了一些戏剧作品(参见“奥斯特洛夫斯基和十九世纪下半叶戏剧”一节)。但他的主要力量集中在小说领域。

屠格涅夫的创作与现实主义长篇小说的形成源头联系在一起,并开启了它的繁荣期。在《猎人笔记》中我们看到将随笔作品改造成短篇小说,从外部将它们有系统地集结成集,实质上是以统一创作思想结合成完整的一本书的过程。

在作家的创作中,在大型散文体形式,首先是长篇小说形式的确立道路上,在对贵族和平民知识分子历史命运主题进行深入分析的道路上,写作于《猎人笔记》之后的中篇小说《木木》、《大车店》、《多余人日记》、《亚科夫·帕森科夫》、《往来书信》发挥了重要作用。在这些作品中“多余人”主题占据着重要地位,这个概念本身是屠格涅夫引入文学中的。

在屠格涅夫第一部长篇小说《罗亭》(1855)的结构中,还能够观察得到作家在创作大型叙事形式时所遭遇的一些困难。小说有点儿不连贯,如同由几个单独的中篇小说组成一样。

创作于已经预示出农奴制衰败的紧张时期的长篇小说《罗亭》,是一部关于三十至四十年代初这一时段的作品,关于沉醉于谢林和黑格尔唯心主义哲学的贵族知识分子命运的作品,这些知识分子在当时的社会精神生活中占据着主导地位。反动地主界的道德状况在厚颜无耻的比加索夫形象中得到最充分的展现,地主界代表们精神的渺小,与德米特里·罗亭及其他波科尔斯基小组的成员们形成对照(屠格涅夫在塑造他们的形象时,处于自己记忆中对斯坦凯维奇大学生小组的鲜活印象之中)。

44·

但是对于三十年代末四十年代初的社会运动,屠格涅夫已经从新的历史经验角度来描绘和评价了,这种经验使他对过去的许多事物都以另一种方式来看待。

罗亭具有才华出众、吸引人、诚实的本性。他号召为人类服务高于封闭的个人利益,声明有利于人类幸福的理性事业的必要性。为了崇高的理想,罗亭强烈地信仰未来。但是,如同许多其他唯心主义哲学的追随者们一样,他的理想始终是抽象的、思辨的,没有现实的实践活动作为支撑。从这里生发出罗亭形象的二重性,他的也是那一代许多其他人的内心悲剧的源头就在于此。

同时，屠格涅夫展示出，尽管具有二重性，罗亭的事业不是不留痕迹的。它唤醒了最敏感人们的意识。为了突出罗亭的诚恳性和崇高的公民追求，屠格涅夫在小说 1860 年的新版本中增加了一段自己的主人公死于 1848 年法国革命街垒的场景。

革命民主主义评论界评价这部小说是俄国文学杰出的具有现实性的作品。作家在罗亭这一形象上刻画出“多余人”类型发展的特定历史阶段。在屠格涅夫的中篇小说《阿霞》中，“多余人”的公民意识和道德的下降在意志薄弱的主人公身上得到体现。



屠格涅夫短篇小说《美丽的梅恰河畔的卡西扬》中的插图 作者手绘 苏联科学院文学研究所博物馆（普希金之家）

人们通常将长篇小说《贵族之家》(1859)评价为关于贵族命运的作品。的确，小说中描绘了拉甫列茨基家族的几代人。在对“贵族之家”一系列生活方面的体现中，现实主义的充分性和抒情性与作品中批判性的、反农奴制的倾向结合起来。小说中包含对地主阶层对农民所受压迫以及农民不得不承受的贫困和灾难负有责任作出的现实主义的独特论证。进步贵族知识分子在不同的程度上开始越来越痛苦地意识到这一点。小说的主人公费奥多尔·伊万诺维奇·拉甫列茨基已经不再相信唯心主义哲学真理的万能，他的老友米哈列维奇——罗亭类型的浪漫主义理想主义者，则认同这些真理。拉甫列茨基试图找到实际的实现自己追求的道路，但是他没有广阔的生活计划、宏大的生活目标，这最终决定了他生活的悲伤结局。

西欧派和斯拉夫派论战中提出的问题，在拉甫列茨基和潘申的争论中得到反映。在批驳斯拉夫派对宗法制旧习的理想化时，屠格涅夫称自己为西欧主义者。但是在描绘所有生活现象时，作家深信不疑地将遵循真理作为主要标准，虽然真理可能与作家的个人喜好不一致。依据这一原则，在主人公们的争论中作家绝不偏爱“西欧主义者”潘申，他集披在农奴主癖性外面的西欧气派与追求名利官员的狡黠于一身。

不管屠格涅夫的现实主义如何清醒，不管具有怎样的批判倾向，长篇小

说《贵族之家》还是一部富有诗意的作品。抒情因素出现在对各种不同的生活现象的描绘中——在讲述历经艰辛的女性农奴玛拉莎和阿加菲娅的命运中，在对大自然的描写中，在叙述本身的语气中。高度的诗意，充满在丽莎·卡里金娜形象以及她和拉甫列茨基的关系上。这位女子精神的崇高和形象的完整，她对自己责任感的理解，与普希金的塔吉雅娜具有许多共同之处。

对丽莎·卡里金娜和拉甫列茨基爱情描写的特点在于情感力量的独特，其细腻和纯洁令人惊讶。孤身的、渐老的拉甫列茨基多年后再次造访庄园，对于他来说，庄园与他最好的回忆联系在一起，“春光明媚的幸福再次从天而降。春季又向大地和人间绽开了笑脸。在春的抚爱下万物又复开花、相爱、歌唱”。屠格涅夫的同时代人赞叹他将散文的清醒与诗歌的魅力，现实主义的严肃与幻想的飞驰融合在一起的才能。作家达到了只有普希金抒情诗的典范可与之相比的高度的诗意性。

屠格涅夫试图找到普希金和果戈理因素的有机融合，自《贵族之家》起这种现象明显可见。屠格涅夫用自己的创作说明，在俄罗斯不仅仅有“死魂灵”，其中也有活生生的力量。在《贵族之家》中，为了将自己的目光转向新的一代，屠格涅夫与过去告别，在新一代身上他看到了俄罗斯的未来。

可以说，在五十年代开始了俄国现实主义发展的新时期，这首先与屠格涅夫和冈察洛夫作品的问世存有联系。屠格涅夫好像在自己的创作中将赫尔岑政治思想的强烈度与冈察洛夫深刻的心理描写融为一体，这确定了他的长篇小说体裁的独特性。

屠格涅夫是俄国散文体，特别是长篇小说的发展中真正的创新者。通过他的创作，在普希金、莱蒙托夫、果戈理和十九世纪下半叶伟大的现实主义作家——托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基之间连接起一条传承关系之线。他从不采用不同寻常的情节、浪漫主义的情境和独特的主人公。据莫泊桑精准的观察，屠格涅夫“拒绝了带有戏剧性和深奥学问组合的过时形式的长篇小说，要求它们复现‘生活’，没有除了生活以外的东西，没有阴谋和复杂的奇遇”。

依据屠格涅夫的定义，长篇小说是“生活的历史”。这个概念在屠格涅夫那里也包括有社会生活的历史。俄国历史的新阶段开启在长篇小说《前夜》(1860)中。在这部作品中作家展示出时代的主人公们、意志强大的人们的事业，处于尚未成熟的社会政治变革中的国家需要这样的人们。“我的小说的基础”，他阐明自己第三部长篇小说的构思，“是关于必须要有有意识的英雄主义本性的思想……为了让事业向前推进”。

按照真实的历史进程，屠格涅夫敏锐地在民主运动的发展中找到最为

合乎逻辑的时代英雄主义现实力量的体现，与这一运动相关联的是长篇小说的主人公平民知识分子英沙罗夫和叶琳娜·斯塔霍娃。保加利亚人英沙罗夫形象，在斯拉夫民族奋起反抗土耳其压迫的斗争中，以自己英勇的自我牺牲精神让俄国进步界感到亲近。同时，屠格涅夫小说中为民族解放事业服务的思想投射在俄国的现实上。

英沙罗夫形象的原型是曾就读于莫斯科大学的保加利亚人卡特兰诺夫，他是一位富有才华的保加利亚诗歌研究者。但是在艺术地塑造英沙罗夫形象的时候，作家并没有仅仅依赖于卡特兰诺夫的生平材料。屠格涅夫曾长时间与别林斯基交好，后者是真正新型的人。他还认识几位《现代人》编辑部的工作人员。

·46



屠格涅夫小说《前夜》插图　德米特里耶夫　1865 年
苏联科学院俄罗斯文学研究所

应该注意到，将平民知识分子主人公形象塑造为时代的中心人物，这是作家在俄国文学发展中伟大的历史功绩。杜勃罗留波夫在《真正的白天何时到来？》一文中预告俄国的英沙罗夫，受到民族解放思想鼓舞的新型主人公，即将出现。“我们不会等待他很久的，”评论家写道，“我们盼望他在生活中出现时的狂躁和痛苦焦虑，就是这一点的保证。他是我们所必要的，没有他，我们的整个生活就会不知所措，而且，每一天的本身并没有什么意义，它只是另一天的前夜。这一天，它到底是要来的！而且，无论如何，前夜离开随之而来的下一天总是不远的：拢共只有一夜之隔吧。”评论家将长

篇小说《前夜》解读为革命临近的证明和完成革命的号召。这种解释与作家的意图不符，尽管《前夜》中对生活本身革命因素的现实描绘要强于作家的自由主义观点。屠格涅夫请求《现代人》杂志的编辑不要发表这篇文章，虽然涅克拉索夫非常珍视屠格涅夫与自己杂志的合作，但是为了保持革命民主主义思想倾向，他支持了杜勃罗留波夫和车尔尼雪夫斯基的立场。《现代人》杂志编辑部出现了分裂。屠格涅夫停止了与编辑部的合作，开始在《俄国导报》上发表自己的作品。

在下一部长篇小说《父与子》(1862)中，屠格涅夫展示出与主要社会力量的界限划清，五十年代末六十年代初不安年代里精神生活冲突的独特性。处于作品中心的平民知识分子巴扎罗夫，是新人的体现。

长篇小说《父与子》引起了激烈的争论，首先是关于以巴扎罗夫为代表的平民民主主义者青年的性格塑造。例如，评论者安东诺维奇在发表于《现代人》杂志上的《当代传奇》一文中，认为小说"对父辈的过分赞颂"和"对子辈的揭露"，是对年轻一代的漫画讽刺、诋毁等等。与此相对，皮萨列夫在《俄罗斯言论》上反驳安东诺维奇的指责，高度评价了巴扎罗夫和《父与子》整部长篇小说。在他看来，屠格涅夫塑造了真实而富有表现力的典型，因为"如此准确地理解了这个典型，我们年轻的现实主义者中谁都没有如此准确地理解……巴扎罗夫——我们年轻一代的代表"。

人们批评巴扎罗夫不尊重权威，夸大自然科学的意义，表现出反美学倾向，简略化对待精神生活的细微问题，激烈地否定，总之是批评用"虚无主义"一词所定义的一切。当然，这些特点在现实中没有成为五十至六十年代所有民主主义革命青年普遍固有的特点。但是它们为激进分子皮萨列夫和与其亲近的年轻人所有。所以巴扎罗夫典型完全不是对"子辈"的漫画讽刺。他是历史的真实。

"新人"身上的许多东西屠格涅夫当时的认识是模糊不清的。据他本人承认，写作《父与子》时，他不知道，这些人要继续走向哪里，他们将如何做。但是不管有什么弱点，巴扎罗夫这一典型中隐藏着巨大的内心力量，而且他对好几代人产生了重大影响。至于巴扎罗夫简单化理解哲学问题，我们则应当注意到，当时，对唯物主义的科学理解才刚刚在与占有统治地位的精神反动的斗争中为自己打开道路。

屠格涅夫现实地展示出贵族主人公与巴扎罗夫争论时精神的无力，巴扎罗夫平民知识分子的民主主义真理显得更强烈、更接近生活、更有道德。比小说中所有的主人公都更接近于人民的生活，巴扎罗夫好像将他的痛苦经验引入到其他主人公的视域中，引入到对国家总体状况的评论中，引入到对关于俄罗斯，及其现在和将来的历史发展道路的主要问题的解决中。

屠格涅夫的长篇小说表明了俄国现实主义社会和艺术领域的不断宽广。早在四十年代,据屠格涅夫所言,现实从"文学"时代进入到"政治"时代,这决定性地改变了长篇小说的类型。在决定屠格涅夫长篇小说类型特点的一系列原因中,注意到他在其时代的社会、思想斗争中所处立场的积极性是十分重要的。赫尔岑写道,在长篇小说《父与子》中屠格涅夫"受到沸腾在他周围的激情的鼓舞,他成为了一个政治人"。为了准确需要指出,屠格涅夫成为"政治人"要更早,始于《罗亭》。但是这种情况从长篇小说《父与子》开始表现得就特别活跃了。

主人公的相互关系、情境的主要冲突,主要在思想和世界观的视角下展开。这在长篇小说的结构特点中有所反映,在这些作品中,主人公的争论,他们痛苦的思考,充满激情的言语和真情流露发挥了很大的作用。但是屠格涅夫没有将自己的主人公变成他所信仰思想的传声筒。屠格涅夫杰出的艺术成就,在于他善于将哪怕是最抽象的思想活动同自己主人公性格的生活心理多面性有机地联系起来,同时鲜明地突出真实的、决定他们生活的社会主导思想。

由特有的社会现实环境所引发的俄国文学的总体特点,直接地影响到作家对思想、观念斗争所投入的强烈的关注。

1861 年改革没有使屠格涅夫感到满足,这加强了他对由专制农奴制上层所统治政治的批判态度。长篇小说《烟》(1867)就与这种情绪有关。作家激烈地批判性地塑造了幻想着回到旧制度去的反动分子,没有怜惜那些用时髦的自由言论来掩盖自己的农奴主们。读者在许多主人公身上发现了某些著名政府活动家的特点。在长篇小说中还展示出俄国政治侨民,但是其代表仅被作为丧失了原有理想的人们来塑造的。作品中没有展示出来真正的进步力量。小说显露出作家的消极情绪,这种情绪引出了悲伤的结论:一切过去的都是"烟"。小说主人公利特维诺夫说出了屠格涅夫本人的一些思想,他是一个有教养的、诚实的人,却疲倦了,悲观失望了。

但是进步读者并没有将注意力集中到俄国侨民生活的讽刺片段上,而是关注对反动政府人士的猛烈揭露,他们把农民送入到无人身自由地依附于地主和富农的奴隶境地中。

在生命的最后二十年里,屠格涅夫与法国著名歌唱家波里娜·维亚尔多的家庭亲近,主要是在国外的巴登巴登和巴黎度过的。七十年代上半期他写有中篇小说《草原上的李尔王》、《春潮》、《普宁与巴布林》、《表》,随笔作品《我们的人派来的!》和收录到《猎人笔记》中的几篇短篇小说。这些作品是在以前经历过的事件和对过去的印象基础上构建的。

在巴黎,屠格涅夫作为境外民粹派杂志《向前》的编辑而与俄国革命运

动的著名活动家们结识(斯捷普尼亚克-克拉夫钦斯基、洛帕京、拉夫罗夫),他为该杂志提供物质上的帮助。此时他写作了献给七十年代俄国民粹派运动的长篇小说《处女地》(1876)。在这部新作品中,屠格涅夫继续揭露批判农奴制反动势力。贵族卡洛梅采夫、官员西皮亚金,尽管表面上是自由派,却憎恶人民和一切进步事物。屠格涅夫本人没有隐瞒,他们的原型是著名的政府要员——国家财产大臣瓦卢耶夫和国家检察员阿巴扎,他们实行有利于反动势力的政治。根据作家的说明,他想"在反动分子没有打烙印的青铜额头上"印上"耻辱的印记"。

虽然屠格涅夫持有自由主义观点,没有接受推翻处于统治地位的政治制度的革命道路,但是他的作品受到了俄国进步文学总体思想的鼓舞,具有革新生活,在新的理性和公平的基础上改革国家的思想。他同情革命青年,最先艺术地展示了他们的自我牺牲精神、崇高的社会和道德追求,深刻地感受他们的胜利和失败。在长篇小说《处女地》中革命民粹派人士,代表着最为进步的社会力量,为唤醒民众和为人民权利而忘我斗争。作家高度评价他们的公民激情、道德的纯洁和对解放人民事业的无限忠诚。

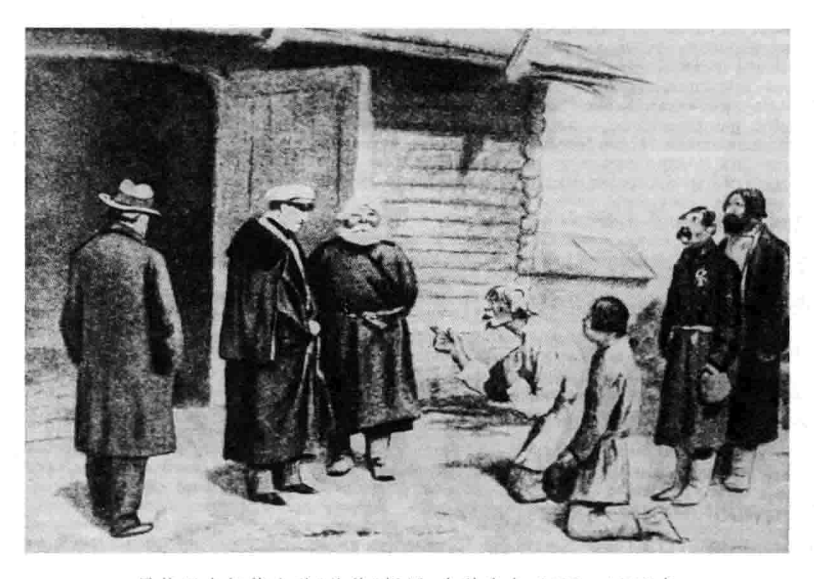
长篇小说《处女地》引发了矛盾不一的评论。革命民粹派活动家们(拉夫罗夫、洛帕京)认可作品在描写运动参与者方面的优点,同时又责备作家片面对待民粹派运动整体。问题在于,屠格涅夫尽管同情革命青年,但并不相信到民间去会取得成功,认为民粹主义者的计划是一种空想。作家不赞同民粹派对公社的指望,没有在农民身上看到他们接受民粹主义理想的前提条件。

长篇小说《处女地》塑造了不同类型的民粹主义者。既有浪漫派民粹主义者涅日达诺夫,他的理想和努力遭受到失败,也有实干家索洛明,他对周围事物有清醒的评价。按照屠格涅夫的观点,索洛明很有可能为社会带来益处。所以他在小说中以正面形象出现,体现出健康的、现实的建设国家可能性。但是索洛明形象只是顺应了时代,并没有使屠格涅夫感到满意。于是在作家的想象中又产生了一个新的形象,从历史角度看更为有前途的主人公,屠格涅夫敏锐地在索洛明的助手、工人巴维尔的形象上预见到这种主人公的特点。"也许,"屠格涅夫在 1876 年底写道,"我应该更加清晰地突出巴维尔形象,索洛明的代理人,未来的人民革命家:但是这个典型太大了(将来他会成为新的长篇小说的中心人物。当然,不是出自我的笔下),对于写作这样的人物来说我太老了,而且太久没有住在俄罗斯。"

玛丽安娜形象最为全面和崇高地体现了进步革命青年的面貌。从精神上她接近于自己的前辈——那些完整的、充满深刻责任感的、追求新生活的人物,如娜塔莎(《罗亭》)和伊琳娜(《前夜》)。玛丽安娜也渴望功绩。但是

在她的形象中有许多新的特点。她是另一个时代的人,并且已经直接与自己计划和追求中所确定的革命斗争实践联系起来。她身上没有贵族阶层代表所特有的忏悔和自我牺牲的情绪。玛丽安娜准备慢慢地投身事业。“我们要到百姓中间去……我们去干活,把我们知道的一切都带给他们——我们的兄弟姐妹们,如果必要,我还可以去当厨娘,当裁缝,当洗衣工……这里谈不到什么功劳,但这是一种幸福、幸福。”玛丽安娜形象引发了民粹派活动家们的赞赏。众所周知,革命民粹主义者们的计划是空想的,他们的命运是英勇的,同时也是俄国解放运动历史中充满戏剧性的篇章。屠格涅夫不赞同民粹主义者的观点。但是他特别充满同情地描绘了七十年代进步革命一代的社会和精神生活中的这一戏剧性,带有苦痛地感受到自己主人公们的命运。“民意党”在关于作家逝世的讣告传单中指出,屠格涅夫“以自己作品的诚挚意义服务于俄国革命……他喜爱革命青年……认为他们是‘圣洁的’和‘充满自我牺牲精神的’”。

· 49



屠格涅夫短篇小说《总管》插图　索科洛夫　1891—1892 年

在生命的最后几年里,屠格涅夫写作篇幅较小的散文体作品:中篇小说《爱的凯歌》、《克拉拉·米里奇》以及《散文诗》。从体裁特点上《散文诗》(1877—1882)接近于波德莱尔的《小散文诗》。《散文诗》充满深刻的抒情性,其中回忆和诗意的梦幻与哲学寓意并存,对生命的转瞬即逝和死亡的不可避免的忧郁思考与对爱情、美和艺术的歌颂并存。对为了人们的幸福而实现自我牺牲功绩的高度敬仰之感渗透在诗作《门槛》中。著名的诗作《俄罗斯语言》庄严地表达出屠格涅夫对俄国人民未来充满爱国主义的

信仰。

屠格涅夫现实主义的概括力量首先体现在,他敏锐地辨别出整个时代的主要人物典型及某种元类型的总体特点。对他们的表现在俄国文学中得到了进一步的发展。无论是在总体抽象的社会和道德问题领域中追求真理的人这种典型,还是新人典型——聚焦于自己时代的具体历史性事业的革命者,都正是由屠格涅夫发端的。屠格涅夫对他们的塑造,不管意义多大多重要,并不总是在所有方面都是历史全面和准确。这经常引起既有来自反动评论一方的,也有来自革命民主主义评论一方的指责。但是恰恰是屠格涅夫展现出这些对于自己时代(四十至七十年代)来说非常主要的典型,后来,从新的历史经验出发,在十九世纪一批现实主义作家的创作中这些典型得到了全方面的具体表现。

屠格涅夫笔下主人公的问题不仅仅局限于俄国生活发展的需要。在屠格涅夫那里,它们与超出四十至七十年代之外的全人类的需要相接近。自然而然,正是这一人在生活和艺术中地位的总体观念,在国外的作家和评论家们中间获得了最为广泛的反响。

欧仁·梅尔基奥尔·德·沃居埃在《俄国长篇小说》(1886)一书中指出,屠格涅夫和整个俄国文学的特点在于肯定人的自身价值,肯定其活生生的直接个性。沃居埃写道:“他没有陈列生活,事实本身很少吸引他。他只是通过人的心灵去看它们。”

法国批评家埃纳坎认为,人类中心论是俄国文学作品中主要的诗意力量。他写道,屠格涅夫的书“具有今天所有最好的法国作品中所缺少的一种品质,它们对人太残酷”。他赞赏屠格涅夫的抒情风格,以及“亲密而温和地洞察人物心灵”的才能。

屠格涅夫的每个个体具有自身价值的观念,以及深刻的人学目的性,表现在他所描写的主人公心理的独特性上。他展示出人最为复杂的内心状态、精神冲突、最隐秘情感的微妙色彩。

但与此同时,不管心理分析有怎样的多面性,与托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基相比,屠格涅夫对表现“心灵辩证法”和心理过程的细节的关注要少很多。

托尔斯泰渗透进主人公内心世界尚未经探索的深处,他描写“心灵辩证法”的力量,是现实主义发展的新一步。但是如果此前俄国文学没有在普希金、果戈理、屠格涅夫的创作中积累心理描写的艺术经验,没有现实地再现人物形象的个性、社会和精神特点的经验,那么托尔斯泰的这一发现就可能无法实现。

陀思妥耶夫斯基的心理描写所取得的现实主义的发展,他对普通人生

·50

活深处的关注，对使社会分裂的极端尖锐的精神冲突的关注，同样有包括屠格涅夫在内的伟大前辈的经验作为准备。

屠格涅夫是十九世纪作品在西欧广为人知的首位俄国作家。正是在屠格涅夫的创作中，最先显露出俄国文学和西欧文学的强烈接近和相互影响。在他的作品中我们能明显地感受到对西方长篇小说经验的掌握。然而，在与世界文学中这种文学体裁总体原则不可分割的联系下，屠格涅夫的长篇小说并没有重复西欧经验的特点。

屠格涅夫创作的独特性来自于他植根俄国现实土壤，以俄国文学的主要问题为养料。

法国最先也最客观地评价了屠格涅夫。屠格涅夫与几位法国伟大的现实主义作家（福楼拜、都德、左拉、龚古尔）亲密的友好关系是文学史上一个意义重大的事实，他们与屠格涅夫一起组成了独特的文学友好团体，以“五人小组”的名字载入文学史。尽管对文学的看法存有分歧，对现实主义命运的思考却将小组成员集合在一起，这成为七十年代小组成员定期聚会时讨论的内容。

据梅里美所言，西欧文学界视屠格涅夫为欧洲文学“现实主义流派的领袖之一”。莫泊桑、亨利·詹姆斯等著名作家认为自己在某种程度上是屠格涅夫的学生。

毫无疑问，屠格涅夫的现实主义与世界文学中现实主义的整体发展相联系。但是阿纳托尔·法朗士是对的，他发现并高度评价了屠格涅夫作品中清晰地表现出来的民族特点和独特性。在自己关于俄国作家的文章中他指出：“屠格涅夫生来是一个俄国人，最终仍旧是一个俄国人。当然，欧洲思想对他并不陌生，他喜欢我们的风习，他想要、并且非常愿意着手掌握它们，所有认识他的人对此都知晓。但他是一个斯拉夫人，他意识到他天性如此、他才能如此、他自己如此。”

在自己的创作个性得到鲜明表现的同时，屠格涅夫呈现出自己时代俄国艺术文化的总体特点，首先是十九世纪俄国文学经典现实主义发展的特点，这很大程度上决定了屠格涅夫作品的现实性。

4. 冈察洛夫

伊凡·亚历山德罗维奇·冈察洛夫（1812—1891）作为一位杰出的现实主义长篇小说大师而载入俄国和世界文学史册。

冈察洛夫出生于伏尔加河流域辛比尔斯克的一个富商家庭。作家回忆道：“最初我在家里学习，后来在一所私立寄宿中学”，那儿有不太多的图

书,“它们被勤勉地阅读,几乎被背诵下来了”。

在莫斯科商业学校(1822—1831)没有结业,冈察洛夫进入莫斯科大学语言文学系。他在大学学习的几年时间(1831—1834),正是俄国文学中现实主义流派的形成期,哲学美学、思想道德探索的活跃期,它们的反响声音渗透在大学教授(达维多夫、纳杰日金、舍维廖夫)的课程中。

51 · 1835年冈察洛夫成为外贸部的一名翻译。他移居彼得堡,以家庭教师的身份进入迈科夫的文学艺术沙龙,在沙龙里结识了许多首都的作家和新闻记者。1847年在《现代人》杂志上发表的第一部长篇小说《平凡的故事》,为作家赢得了广泛的声望和文学赞誉。两年后冈察洛夫发表了新的长篇小说的片段(《奥勃洛莫夫的梦》),开始构思长篇小说《悬崖》(最初的名称为《艺术家》),由于作为考察团秘书随战舰“巴拉达”进行环球航行(1852—1855),这部作品的紧张写作工作就中断了。冈察洛夫观察到他同时代英国的生活,旅行到开普敦殖民地的深处,到访了昂热、新加坡、香港、上海,长时间熟悉了日本港长崎的生活。在回程途中他穿行了整个西伯利亚。两卷本随笔集《战舰巴拉达号》(单行本出版于1858年)成为这次旅行的创作结果。《奥勃洛莫夫》发表在《祖国纪事》上(1859)。读者评价这部作品是“很重要的东西”(列夫·托尔斯泰),“时代的征兆”(杜勃罗留波夫)。长篇小说《悬崖》,这个“心灵……最爱的孩子”,按照作家的说法,是“偶尔抽空儿逐章”创作出来的,由于对虚无主义者伏洛霍夫这个人物的把握模糊,以及原有计划的改变,中间有很长时间的停顿,直到1869年才完成(同年发表在《欧洲导报》)。

作家迫于经济条件的原因不得不工作,他在彼得堡书刊检查委员会任检查员,担任政府报纸《北方邮报》的编辑,以及书籍印刷出版事务部委员会委员,1867年退休。

七十至八十年代,感觉到无力完成“捕捉现代生活的”第四部长篇小说的构思,冈察洛夫转向了随笔和回忆录体裁。

冈察洛夫认为,长篇小说以其“隐蔽的装置结构”、“暗藏的发条动力”以及主导性的平淡无奇,成为了现代社会中占据主导地位的文学体裁。冈察洛夫这些见解依托于别林斯基的观点。

关于作家同时代世界的平淡无奇的思想,在冈察洛夫第一部长篇小说的题目中就已经显露出来:平凡的故事,而不是英雄的、崇高的故事。冈察洛夫敏锐地捕捉到从自身规模上具有世界历史意义的社会生活演变过程,即封建宗法制和生活体制被本质上的另一种制度(客观地说——资本主义制度)所替代的过程,前一种制度带有狭隘的,但却是直接个性化的社会关系(人所共知的“诗意”和原有生活方式的人性出于此),后一种制度广阔,

但却是无个性的，人与人之间的关系间接（以商品、金钱为中介），从传统视角看这种关系是反诗意性的。

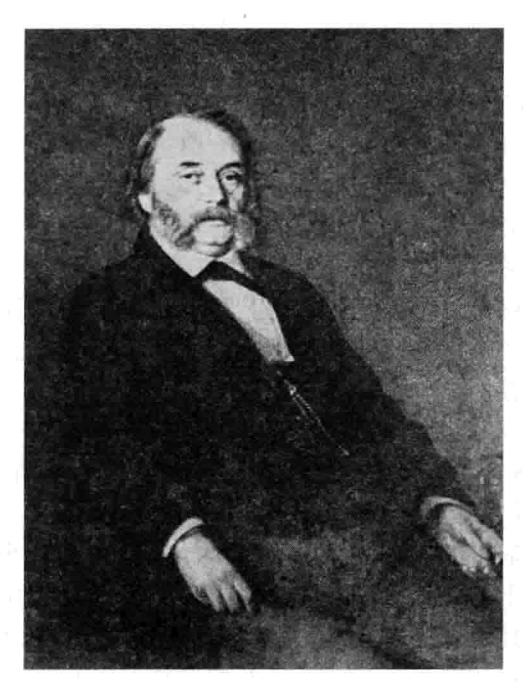
在《平凡的故事》中这个时刻在作品的交代部分就被捕捉到。读者了解到宗法制角落（格拉契田庄）的年轻代表、大学毕业生亚历山大·阿杜耶夫时，正是在那个对于他来说具有转折性的日子，那天主人公觉得“家庭世界变得狭小了”：他不可克服地“向往远方”，被吸引向“新世界的”生活。“他属于两个时代”，这是说奥勃洛莫夫的仆人扎哈尔（《奥勃洛莫夫》），也完全有理由可以这样说已经居住在彼得堡的，但是从精神上并没有脱离宗法制奥勃洛莫夫田庄的伊利亚·伊利奇。作家还将转折时期的主人公设想为艺术家赖斯基——《悬崖》的中心人物。

作为历史倾覆期的同时代人，冈察洛夫的主人公们以及作家本人，客观地被置于面对新旧制度的选择之间，或者面对一种探寻，探寻仍模糊不清、难以捉摸的未来的“标准”，探寻个人与社会相互关系的理想模式，探寻一种共同生活，它在同等程度上既符合新现实的平淡无奇的方式，又符合个体更好的、永恒的需求。如果说冈察洛夫的一些主人公们（彼得和亚历山大·阿杜耶夫，以及最后还有奥勃洛莫夫）没有走出简单的选择之外，那么作家本人则将自己的任务视为对新的诗意、新的道德美学理想和正面主人公的寻找和艺术表现上，以自己的方式来回答时代的基本问题：如何生活，怎么办？

寻找和重建新的诗意和正面性格的目标，决定了冈察洛夫在“自然派”特写作家中的独特地位，作家很好地掌握了“自然派”中许多性格描写的手段。四十年代“生理学的”、客观的对现实的非诗意化的生活特写在作家看来是不可接受的。渴望揭示出现在事物的永恒和全人类意义，决定了作家将注意力集中到西欧“永恒”的人物性格和主题以及俄国经典文学中的人物形象上（哈姆雷特、堂吉诃德、浮士德、唐璜、恰茨基、塔吉娅娜和奥尔加姐妹等形象），冈察洛夫在构思自己的奥勃洛莫夫、赖斯基、薇拉、玛芬卡以及其他人物时考虑到了这些形象。 ·52

在新的单调乏味的世界中“到哪里寻找诗意”？冈察洛夫回答这一问题的最初尝试是《平凡的故事》。这部长篇小说结构和情节的基础，在作家看来，是两大极端和片面的“对生活看法”的冲突，是两大关于个人与社会、与现实关系的观念的冲突。作家详细地观察它们中的每一方，为了真正的和谐的标准对两者都进行了反驳，这种标准在小说第二部结尾处（在亚历山大从农村写给“婶婶”和“叔叔”的信中）概括地表达了出来。但是，长篇小说的尾声部分暴露出现时代对这种理想的深刻敌意。

亚历山大·阿杜耶夫的生活立场看起来突显浪漫主义，但并不仅仅局


冈察洛夫肖像 克拉姆斯科伊
特列季亚科夫美术馆

限于浪漫主义。作为总体上旧式的“简单、不复杂、容易的生活”的继承人，从田园诗般的到中世纪骑士般的宗法制混合物的继承人，亚历山大进入到新的、尚不熟悉的世界。在他“对生活的看法”中浪漫地折射出对生活的要求和尺度的绝对性及无条件性（从本源上是英雄主义的），这些要求和尺度不包括也不能容忍生活中一切平常的、日常的现象和要求，以及总体上生活中的一切单调平淡。

在将小阿杜耶夫浸入到现实平常生活的不同环境（官僚制度的办公环境、文学杂志环境、家庭亲族环境、尤其是爱情环境）并使他与这些环境发生碰撞时，冈察洛夫揭示出自己主人公过时的英雄主义“哲学”完全软弱无力。生活不以小阿杜耶夫的意志为转移，重审、贬低并且讽刺了他的绝对标准和要求，无论是“关于作家荣耀”的梦想、关于“崇高的巨大的爱情”的梦想，还是关于一下子担任部长从事社会活动的梦想，主人公注定要遭受到悲喜剧的命运。

在作品的第二部中作家也揭露了老阿杜耶夫的立场观点的弱点，老阿杜耶夫是彼得堡的一个官员、工厂主，“新秩序”的代表和代言人，他崇尚平淡实际的、日常的现实利益。具有“务实的本性”（别林斯基），彼得·阿杜耶夫颂扬“事业”和“冷静的分析”，他反过来是被作为一种根本的“对生活看法”的承载者来塑造的。小阿杜耶夫只承认绝对无条件的、永恒的、与日常无关的生活现象，与“侄儿”不同，老阿杜耶夫在世界上没有找到也不会接受除了现在的、相对的、有条件的以外的任何东西。并且这概括了老阿杜耶夫对于在亚历山大眼中神圣的友谊、对人与人真挚的结合的要求以及爱情本身的理解，“叔叔”将爱情称为只不过是一种“习惯”。彼得·阿杜耶夫这种类型概括性的立场，实质上并不仅局限于资本主义的实用主义，它还具有与此不可分割的实证主义和相对主义的特点。

如果说以英雄主义方式来思考的亚历山大没有经受住生活平淡乏味的

考验，那么冈察洛夫对老阿杜耶夫的审判恰恰是从那些全人类的价值（爱情，友谊，人类无私的温情）立场出发的，"新秩序"的主人公视这些为"幻想、儿戏、欺骗"。"叔叔"生活的彻底破灭在长篇小说的尾声部分已经清楚明显了。

在冈察洛夫看来，现代人所应该遵循的生活真理，不在绝对—永恒和相对—暂时的断裂中，不在内部精神和外部物质的价值和需求的断裂中，不在情感和理智、幸福和"事业"（责任）、自由和必需的断裂中，而在于它们的相互联系中，在作为"生活完满"保证的统一之中，在个性完整之中。但是在这种统一中占主导地位的，还应该是有精神的，主张男人和女人的"永恒"结合、真挚的友谊等等虽为数不多但是"主要的"精神道德利益和目标。对人们各种当下的实际忧虑和责任（其中包括社会政治性质的）进行精神鼓励和诗意化，这些"主要的"目标能够消除其局限性和单调乏味。例如，豁然省悟的亚历山大没有抛弃自己"年轻的梦想"，而是遵照它们，试图从"任意胡为的人……好幻想的人……失去信心的……外省人"变成"一个在彼得堡有许许多多那样的简单的人"。但是，在《平凡的故事》中，新的道德审美理想（新的诗意）并没有获得具体体现。艺术考察的结果，过渡性、平淡化时代，被表现为仅由有限的极端构成不可克服的分裂。在其中可能的或者是不受平淡无奇诱惑的诗意，或者是没有一丁点儿诗意的平淡无奇。

长篇小说《奥勃洛莫夫》的创作时期，正是克里米亚战争后俄国社会情绪广泛高涨时期。小说在俄国解放运动中自由主义者同民主主义者、改革派和革命派倾向决然划清界限的时期出版。处于《奥勃洛莫夫》中心地位的，是对造成贵族地主伊利亚·伊利奇·奥勃洛莫夫身上冷漠和无所作为原因的分析，他不乏人性，对"全人类的悲伤"也并不陌生。主人公毁灭的秘密何在，为什么无论友谊还是一度曾将他引出肉体和精神不动状态的爱情，都未能唤醒和拯救他？

作家的解释具有史诗般的详尽和深刻的说服力：其原因就在于作为制度、习俗和生活概念的"奥勃洛莫夫性格"，它建立在农奴制农民的无偿劳动上，渗透着无所事事、永远的安宁和无忧无虑的理想，在这其中"寻求显示力量的"注定要"枯萎凋零"。于是，以《平凡的故事》中"简单、不复杂、容易的生活"类型为发端，在新作品中，"奥勃洛莫夫性格"获得了清晰的社会具体性、阶级阶层的明确性（特别是在《奥勃洛莫夫的梦》一章），这种明确性使我们能够将主人公（三百个扎哈尔的主人）的毁灭与俄国农奴制联系起来，它麻痹人的意志，扭曲人的观念。在著名的《什么是奥勃洛莫夫性格？》（1859）一文中，杜勃罗留波夫出色地做出了这方面的阐释，被俄国进步界当作特殊的纲领性文件。他将奥勃洛莫夫称为"土生的民族的典型，

我们那些严肃的艺术家没有一个能够避开的那种典型”，在他身上看到了对同时代贵族自由主义者完整和清晰的概括（同时也是对“多余人”文学典型的终结），这些人在自己面对“真正的事业”（与专制农奴制进行坚决斗争）时暴露出彻底的无能为力。

从“现实主义批评”立场上看，冈察洛夫的长篇小说被认为是对俄国文学现实主义的发展做出的独特的重要贡献。依据杜勃罗留波夫的观点，作家在自己的长篇小说中表现出同时代俄国现实中最重要的过程，展现了改革前俄国生活中的新旧事物斗争。在许多方面与杜勃罗留波夫有分歧的冈察洛夫本人，认可杜勃罗留波夫所作的深刻而细致的分析（首先是对奥勃洛莫夫形象，其性格，正如杜勃罗留波夫所指出的，是由当时需要根本变革的俄国生活的全部制度现实所决定的），评论家对作家构思的洞察以及《什么是奥勃洛莫夫性格？》这篇文章要引导读者得出的主要结论的公正性——“我没想到他会有如此的赞许和审美分析，我想象他要冷酷得多”。

在小说中，“奥勃洛莫夫性格”概念的社会实际意义和社会心理意义，与类型学即作为不可动摇的全俄国乃至全世界的一种生活方式和“体裁”的意义结合起来。这种存在和精神生活空虚，完全丧失人对于完美和和谐的“永恒追求”。不仅宗法制农村的“奥勃洛莫夫性格”是这样的，彼得堡城市中的“奥勃洛莫夫性格”也是这样的。追求虚假的价值，到处都缺少真正的行动，懒惰、梦幻或者是虚幻统治着一切；人的个性到处都在“崩溃、碎裂”。

在长篇小说中，“奥勃洛莫夫性格”的解毒药以及与奥勃洛莫夫相对的人物，表现在安德烈·施托尔茨及由他确立的生活方式中。作家同时代的评论界从总体上对“施托尔茨性格”持否定态度。但是，在谈及这个主人公时，需要将构思与构思的实现区别开来。

施托尔茨的性格是作为实际方面与细腻的精神要求达到和谐“平衡”而构思出来的。根据长篇小说作者的意图，由此产生出这个人物的完整性，他不知道头脑和心灵、意识和现实之间的不和谐。谈到施托尔茨，作者这样说道，“他不停地行动”，这个情节特别重要。主人公的行动是对“在与虚幻的希望和令人痛苦的障碍所进行的不断的斗争中”那种不知疲倦的“追求向前，达到更高的预定目标”的反映和表现，作家认为，没有它们，就不会克服奥勃洛莫夫的平静安宁中的惰性力量（有时会是一种魅力）。行动是生活中真正人类生活方式的基本保证。

因此，对冈察洛夫好像没有展示出并且隐藏了施托尔茨的具体事业的指责看起来是不具有说服力的。要知道主人公在走向独立生活的时候，就已经拒绝了“一般的轨道”，“一成不变的生活方式”和当时社会可以做到的事业，主人公这样做是为了前所未有的“宽广道路”，也就是无限的、因此也

是不可避免的不够具体的积极性的道路。借助这一积极性，施托尔茨终于获得了“人的最终幸福”，也就是与所爱女性充满崇高精神的完美结合，这正是对于被奥勃洛莫夫性格混乱纠结的伊利亚·伊利奇所无法企及的。

构思上有趣的施托尔茨形象，现实诗意的性格，没有也不可能得到有血有肉的艺术体现，冈察洛夫本人也承认了这一点（“不是活人，只是一种思想”）。不与六十年代先进的思想社会趋势相联系（冈察洛夫不接受革命民主主义思想），施托尔茨的性格就具有抽象性，违背了宣言。其他将这个理想化构思的性格“现实化”的手段是在其中夹杂进那些自私、事务主义、偏重理智的特点，这些特点正好排斥了原有构思。

施托尔茨与奥莉加·伊林斯卡娅的家庭幸福看起来是与总体的生活相隔绝的，封闭在两个相爱的人自我满足的利益中。在一定程度上这与冈察洛夫对爱情在社会中的作用和意义的见解并没有分歧。跟随着自己的主人公，作家情愿这样认为，“爱情……支配世界”并且“对人和人的事业的命运具有重大影响”。在冈察洛夫看来，被正确地理解的爱情，有益地影响着相爱的人周围的社会圈子，具有广泛的道德伦理意义。《奥勃洛莫夫》中主人公幸福的家庭结合应该具有这种意义。但是小说对这些计划和作家的观念本身进行了很大的修正，揭示出其毋庸置疑的空想性和幻想性。施托尔茨和奥莉加·伊林斯卡娅的爱情并没有社会出路。

施托尔茨形象和“施托尔茨性格”客观上不可避免的公式化，被冈察洛夫从主观上视为不可战胜的因循守旧和现代生活方式阻力的又一个证明，“在现实和理想之间横着……一道深渊”。在目前的生活中获得胜利的只有忙于琐碎、目光短浅的官员苏季宾斯基和文学家宾金们。

冈察洛夫对于自己时代人类能力新的失望，独特地反映在对长篇小说冠名人物的总结性阐释中。伊利亚·伊利奇在面对生活目标时体现出冷漠、无所作为和怯懦，实际的、积极的施托尔茨对此无法理解，但从作家那里获得某种辩护和理解。在作品结尾，奥勃洛莫夫的不幸弱化了他的罪过，在主人公的命运中悲剧性的调子不断增长，替代了喜剧性的调子。对主人公奥勃洛莫夫分子的指责（“他不理解这种生活”）与对死气沉沉、精神空虚的、“一无是处”的现实的谴责结合起来。因此才有了奥莉加·伊林斯卡娅关于奥勃洛莫夫有着“水晶般的心灵”，是“人群中的珍珠”这样的评价。

在长篇小说中对奥勃洛莫夫的性格及其命运的总体评价并非是单一性的。在作品中编织进独特丰富的老爷、地主的生理现象，以及作家对于现代世界中发达的、具有理想情绪的人的命运的深刻思考。这些方面是紧密联系的，但是可以获得独立的意义。

从构思上本该具有现实诗意的男性人物施托尔茨在艺术上的没有说服力，将小说中和谐的女性形象——奥莉加·伊林斯卡娅推到了前排，她充满崇高的精神，有意识地、真正地在爱着。这个形象是作家创作的巨大胜利。杜勃罗留波夫指出："奥莉加，就其发展来说，她是俄国艺术家在现代俄罗斯生活中，仅仅能够找到的最高的理想。"

冈察洛夫创作《悬崖》断断续续持续了差不多二十年。根据最初的构想(1849)，作者拟塑造一个由警察派来对思想危险的自由思想家进行监视的人，在长篇小说的最终版本中，这个形象被虚无主义者伏洛霍夫替代。外省守旧的生活风气和生活形式使薇拉感到沉重，苦恼于此的薇拉和伏洛霍夫一起去了西伯利亚。薇拉的决定表面上令人想起十二月党人之妻的功绩，但是在这个决定中强调的主要不是思想动机，而是女性之爱的伟大，如同奥莉加·伊林斯卡娅对奥勃洛莫夫的感情。

六十年代思想斗争的尖锐，小说作者对民主主义者唯物思想和革命思想的不接受，对他们看待女性问题观点的不接受以及一系列外部状况，给《悬崖》最初的计划带来了实质性的改变。伏洛霍夫的行动和观念具有"新的真理"的思想底蕴，这种"新的真理"不仅对于具有传统思维的女地主别列日科娃和理想主义艺术家赖斯基是陌生的，而且对于薇拉也是陌生的。主人公与伏洛霍夫的相遇、会面发展成两种世界观的思想碰撞，两种相互排斥的男女结合方式的思想碰撞("仓促的"感官的爱和"永恒的"充满精神性和责任的爱)。薇拉的情欲导致了她的"堕落"和沉重的悲剧，作家将其理解为一个悲剧性的错误，是通向真正的爱情和家庭理想道路上的"悬崖"。

民主主义评论界指出(萨尔蒂科夫-谢德林的文章《街头哲学》，舍尔古诺夫的《有才能的无能》，等等)，虚无主义者伏洛霍夫形象是小说作者思想和艺术的失算。在说服力上，伏洛霍夫在许多方面都不如塑造于五十年代末的巴扎罗夫形象，后者是由新的俄国平民知识分子典型的"第一发现者"，《父与子》的作者屠格涅夫塑造出来的。

55·

继施托尔茨之后，作家开始了新的尝试，尝试塑造以林业主屠欣为代表的人物，作为伏洛霍夫和出色的奥勃洛莫夫式人物赖斯基的现实正面的对立形象，尝试描画出"普通人"中真正"有价值的形象"。这一形象不认为"责任和劳作"、个人利益和社会利益、内心和物质之间存在矛盾，作家创作尝试的失败也是合乎情理的。

在《悬崖》中现实诗意性的作用以及小说的中心地位独属于女性形象——薇拉。这也可以解释观察各种各样的"情欲方式"的那种广度，用作家的话来说，它们被推向了"前排"。在读者面前依次走过对感伤主义爱情

的描绘（娜塔莎和赖斯基），封闭利己主义的、“庸俗的”爱情（玛芬卡和维肯季耶夫），伪世俗的爱情（苏菲娅·别洛伏陀娃和米勒利伯爵），旧式骑士般的爱情（达吉雅娜·玛尔科芙娜·别列日科娃和瓦图京），表演般的、幻想超越所有心灵能力的爱情（赖斯基和薇拉），“几乎是盲目的”、无意识的爱情（科兹洛夫和他的妻子乌丽雅娜），最后，农奴丈夫沙维里对他的妻子玛林娜，“这个梅萨利娜[①]式女农奴”，充满“野性的、动物的”激情的爱情，等等。通过这些激情形式，冈察洛夫好像深入考察并传达出人类的精神道德史，它从古希腊罗马时期开始发展（冷美人苏菲娅·别洛伏陀娃被比作古代的大理石雕像），历经中世纪，到达现代时期的理想，薇拉这个“复活的雕像”的充满崇高精神的（在基督教福音的意义上）“爱情—责任”成为时代的象征。

《悬崖》中反映出冈察洛夫的宗教情绪，作为“永恒的”真理与民主主义者的唯物主义学说相对立。作家证实道：“在我这里赖斯基的梦想、愿望和祈祷，如同音乐中隆重的和音，结束于对女性的，然后是对祖国俄罗斯的，最后是对神和爱情的歌颂……”

冈察洛夫倾向于将自己的三部长篇小说视为独特的“三部曲”，献给俄国生活中三个依次复现的时期。《平凡的故事》、《奥勃莫洛夫》和《悬崖》确实有着一系列共同的主题和情节，比如“奥勃洛莫夫性格”和奥勃洛莫夫式的人物，“劳作的……与全俄国的停滞进行斗争中的活的事业的必需性”主题，以及从结构上相似的正面主人公形象（施托尔茨——屠欣，奥莉加——薇拉）等等。在每一部小说中爱情的情节和爱情的冲突都占有重要的地位。然而在冈察洛夫那里上一部作品中的问题在下一部作品中并没有直接的发展，它们中的每一部主要都是献给自己的一系列问题的。

环球航行的随笔著作《战舰巴拉达号》贯穿着情节和结构的统一性，它与冈察洛夫的长篇小说“三部曲”存有联系，其中有许多呼应、相似和平行的形象与主题。各不相同的“大量强大的印象”（生活的、风俗的、人物的、自然画面的等等）由世界生活中这些对立的因素和趋势组合和编排起来，比如平静、停顿（封建制的日本，琉球群岛的生活等）和行动，后者或是虚假的（现代的英国、商业的上海），或是真实的（由俄国人开垦的西伯利亚），民族的偏执性、封闭性和对民族间交流、相互丰富的渴望，原始的制度和文明的制度，奢华的无节制，穷人的贫穷，以及符合人的理性需求的安逸等等。

---

① 公元初罗马皇帝克劳迪乌斯的第三任妻子，以淫荡著称。——译注

通过各种各样的重新思考过的形式，这部作品的体裁吸收了感伤主义因素、科学游记因素、浪漫主义风格因素、俄罗斯和世界的神奇童话史诗因素（特别是《俄国人在日本》部分），最后，古希腊罗马的讲述和叙事因素（关于阿尔戈英雄的传说，荷马的《奥德赛》）。总的来说，巨大的史诗画面被熔铸成类似于长篇小说，一部关于全世界的生活，作为主要"人物"的资本主义的西方和封建制度下的东方的对立和对抗，以及以西伯利亚象征着积极因素的、没有前两者极端性的未来俄国的雏形的长篇小说。《旅行》一书有力地表达出作家的人道主义和爱国主义精神。

冈察洛夫创作于七十至八十年代的一系列随笔作品和系列特写，没有为他的方法和诗学带来原则上的新的特点。总体上说它们发展并从社会角度具体化了他的长篇小说的主题，特别是表演性质的或是办公官僚的"奥勃洛莫夫性格"（《游伏尔加河》、《在故乡》）。

冈察洛夫长篇小说的先决条件和组成部分，是三十至四十年代带有爱情情节的俄国中篇小说，其为《悬崖》的作者从哲学和音乐上所丰富，以及反过来被改造过的"自然派"风俗描写特写作品，其中包括"生理学"特写作品。冈察洛夫笔下的生活"绘画"（场景、肖像、草图、画面等等）总是在其"全部的规模"上予以理解，从"根本的"、"不变的"、"主要的主题"和存在的方法类型角度予以理解。例如，爱情的考验不仅为奥勃洛莫夫或赖斯基形象，而且也为相对次要的人物添加了最后的类型特征。

56·

冈察洛夫艺术方法的综合性激情还体现在他力求在某些固定的"超级原型"，如哈姆雷特、堂吉诃德、唐璜、浮士德、恰茨基、塔吉娅娜·拉林娜，以及著名作品的某些情境的语境中去理解自己塑造的人物形象（奥勃洛莫夫、赖斯基、伏洛霍夫、薇拉等等）。例如，歌德式的主题出现在《奥勃洛莫夫》的结尾奥莉加·伊林斯卡娅的疑惑和忧郁中，作家将那种不满足上升到"人类通病"的高度，人类徒劳无益却又不可克服地要挣脱"日常生活的极限"。

在冈察洛夫所发展的爱情观念中可以看到某些德国浪漫主义的思想。德国浪漫主义将爱情这种情感解释为能够将人和自然、尘世的和超越现实的、有限的和无限的统一起来的"最高本原"。

冈察洛夫的长篇小说与普希金的"诗体小说"、果戈理的"长诗"、莱蒙托夫的《当代英雄》相比，是一种新的独特的体裁形式，虽然它继承了它们的一系列特点。冈察洛夫的长篇小说从前辈的体裁混合性中解放出来并且从类型学上最趋近于屠格涅夫的长篇小说。爱情冲突的中心地位（爱情考验和考验爱情），爱情和责任的问题（屠格涅夫）与爱情责任问题（冈察洛

夫)，以及充满崇高精神的女性人物使两位作家的创作亲近。冈察洛夫生动形象地描写风俗的能力与皮谢姆斯基、奥斯特洛夫斯基有相同之处。

冈察洛夫毫无疑问是作为长篇小说家的列夫·托尔斯泰的老师之一。彼得·阿杜耶夫，《战舰巴拉达号》中的英国商人，《奥勃洛莫夫》中的沃尔科夫-宾金，《悬崖》中的官员阿亚诺夫都是托尔斯泰笔下"机器人"卡列宁的前辈。两位作家将日常生活视为与另一种更高的生活领域具有相同意义的观点趋同，他们通过日常生活表现广阔的、高于生活的内容的本领相似。

将冈察洛夫和托尔斯泰进行比较同时还显露出冈察洛夫长篇小说艺术内容方面的以及作家现实主义方法整体上的界限。这种长篇小说的框架客观上对反映人民的生活来说是狭小的。在"三部曲"的人物中农奴仆人画廊明显占据从属地位，并且主要是充当喜剧性的源头。《悬崖》的作者惊讶并赞叹，托尔斯泰笔下，甚至在次要人物身上都体现出俄国人民生活的特点。冈察洛夫敏锐地捕捉到托尔斯泰创作思想中的辩证法，这是他个人的创作思想中所缺乏的。个别的和总体的、有限的和永恒的、外部的和内部的、现在的和"恒常的"之间的关系在冈察洛夫的创作中用某种隐喻性表现出来。

冈察洛夫的现实主义长篇小说可以被定义为这种体裁的心理—日常生活变体。它在文学史中的位置在莱蒙托夫和果戈理的长篇小说之后，但在托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基六十年代的作品之前。冈察洛夫的长篇小说出色地体现出"新时代的史诗"(别林斯基)发展中的一个完整阶段，至今仍是"新时代史诗"的一份独一无二的典范。

5. 车尔尼雪夫斯基的小说　六十年代的民主主义文学

在空想社会主义者、革命民主者和启蒙主义者车尔尼雪夫斯基多方面的精神遗产中，除了文学批评和历史文学著作的专题美学论文外，依然保持着生命力的是他的小说，首先是《怎么办?》和《序幕》。

《怎么办?》是时代的一面旗帜，小说是车尔尼雪夫斯基 1862 年末 1863 年初在彼得保罗要塞的阿列克谢三角堡写成的，并于同年发表在《现代人》杂志上(第三、四、五期)。十九世纪下半叶的俄罗斯文学受到了这部长篇小说中思想和形象的强烈影响。而且不只是文学，列宁作证，成百上千的人在《怎么办?》的影响下"成了革命者"。弗拉基米尔·伊里奇说过:"它把我全身深耕了一遍"(《列宁论文学和艺术》)。著名的革命家克鲁泡特金关于这部小说写道:"对于那个时代的俄国青年来说，它是独特的启示录，并且成了一个纲领。"

无论《怎么办?》和《序幕》(1866)如何独特和无与伦比,对于六十年代文学来说,它们却是合乎规律的现象。这两部作品与始于拉吉舍夫的俄国人民解放运动,与俄国文学传统有着千丝万缕的联系。这首先表现在车尔尼雪夫斯基小说的历史乐观主义中,表现在其作者对人的善良愿望的无条件信任中,表现在对人的理智的呼吁中。

车尔尼雪夫斯基的小说创作处在本国历史文学进程的主干道上;在六十年代革命者领袖的小说中不仅流露出论战的潜台词,还显示出与包括陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、屠格涅夫在内的经典现实主义巨擘的作品的共同点。

小说家车尔尼雪夫斯基有着很强的影响力,尽管他的文学遗产事实上被当局没收,直到1905—1907年俄国革命前还很难读到。

六七十年代俄国整整一代杰出的民主派作家,如波米亚洛夫斯基、列舍特尼科夫、斯列普佐夫等的创作与车尔尼雪夫斯基的小说一脉相承。车尔尼雪夫斯基《新人的故事》(《怎么办?》的副标题)中的思想和形象在俄国人民解放运动历史的下一个阶段中反映在革命民粹主义的积极活动家斯捷普尼亚克-克拉夫钦斯基的长篇小说《安德烈·科茹霍夫》中。[1]

另一方面,所谓的反虚无主义小说的作者们企图质疑《怎么办?》提出的概念,证明车尔尼雪夫斯基理想的无根据性、"脱离实际性",削弱"新人"形象对现代读者、特别是年轻读者的影响。像列斯科夫和皮谢姆斯基这样的大文学家十分重视这类小说。列斯科夫的《走投无路》和《结仇》在报刊上引起了激烈的争论。然而,所谓反虚无主义的这类作品中主要是一些庸俗性的创作(克留什尼科夫的《海市蜃楼》、阿维纳里乌斯的《风气》、科列斯托夫斯基的《一群盲目的追随者》等)。

作为《怎么办?》、《序幕》、《故事中的故事》、《阿尔费利耶夫》及其他未完成作品的作者,小说家车尔尼雪夫斯基的创作方法实质上是创新性的。无论《怎么办?》,还是《序幕》都不可能与现实主义叙述任何一个类型相比。而且这两部小说在许多方面也不相同。这些作品中呈现果戈理和狄更斯的小说特点,有来自英国感伤主义者和法国空想主义者及其他文学流派和潮流的动机。但结果出现的不是各类品质的折中混合,而是一个新的有机结合,它表现出俄国经典现实主义最具特色的变体之一的特征,俄国经典现实主义向来的特点就是有丰富多样的非典范形式。为了确定这个批判现实主义的特殊流派,文学理论家和文学历史学家在不同时期提出了包括"革

---

① 《安德烈·科茹霍夫》以《虚无主义者的道路》的标题于1889年在伦敦首次发表。——译注

命民主现实主义”在内的各种各样的定义。

然而，片面的社会学方面，不足以充分确定车尔尼雪夫斯基最重要和最坚定地代表的十九世纪俄国经典文学中这一流派的思想艺术特点、力量和弱点。六十年代其他一系列民主派作家——首先是波米亚洛夫斯基(1835—1863)、列舍特尼科夫(1841—1871)的创作也在这个方向得到了发展。他们的现实主义有时显得“粗糙”：艺术家们走到生活的最底层，详细描述其平淡无奇的细节，前几十年的文学没有下决心这么做。以前未被理会的现象和类型吸引了他们的注意力。而主要的是作家看待世界的观点，他们所持的立场。六十年代民主派作家的“粗糙的”现实主义受到崇高理想的鼓舞，他们拥护的是，人民大众从整体上并且每个普通人应升华到有意识地和积极地参与解决迫切的社会问题。

波米亚洛夫斯基发展并充实了果戈理和“自然派”的传统，他公开发表了中篇小说《小市民的幸福》和《莫罗托夫》(均为1861年)，在这些小说中艺术性地研究了平民知识分子在俄罗斯历史急剧转折中的生活道路。作家(他认为自己是受车尔尼雪夫斯基“教育的人”)对艺术描写对象的选择证明他的创新性。波米亚洛夫斯基挖苦嘲讽了出卖民主利益并走上为当权者效劳的那部分青年平民知识分子。两部小说的主人公叶戈尔·莫罗托夫的心理被巧妙地描绘出来。虽然他也意识到自己阶层的力量并以自己的方式为其不断增加的社会影响而骄傲，但在现实面前投降了，把自己锁在个人利益的圈子中。波米亚洛夫斯基揭露了“小市民幸福”的理想，谴责了年轻平民知识分子的贪财欲。

列舍特尼科夫的中篇小说《溜须拍马的人》(1864)是六十年代俄国文学中的一个引人注目的现象。作者描写了人民灾难的可怕画面。这是对彻底破产和贫困的俄国农夫的悲剧的无情的真实叙述，他被迫逃往城市并融入同样无权的流氓无产者的行列。在文学中首次以如此的艺术说服力再现了纤夫的日常生活和习俗，他们是那些年俄国社会几乎最受歧视、最受无情剥削的人们的代表。列舍特尼科夫的长篇小说《矿工》的问世也是一件大事，这实质上是反映俄国诞生中的工人阶级的第一批作品之一。像中篇小说《溜须拍马的人》一样，这部小说充满了对饱受贫困折磨，但没有失去自尊的劳动者的真切同情。 ·58

在六十年代俄国革命形势日趋成熟的时候，以车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫为首的革命民主批评，指出了批判现实主义中果戈理流派在新的变化了的历史条件下相对来说存在“不足”，潜力“有限”。新的历史现实要求继续深化文学的批评激情，要求文学无情地真实反映社会矛盾。在社会热情不断高涨的情况下，同样迫切的需求是用文学确立正面理想的、积极

的、善于向前看的“新人”新型的人际关系。

这种需求不仅被在思想上接近《现代人》的文学家们以自己的方式意识到，还被像陀思妥耶夫斯基和屠格涅夫这样关心当代需求的艺术家认识到。然而，只有长篇小说《怎么办？》含有对时代主要社会问题的答案，这是它在民主读者中取得巨大成功并在俄国社会所有阶层中引起共鸣的原因。

在承认车尔尼雪夫斯基的长篇小说具有不加掩饰的现实主义倾向性的同时，我们不可能忽视它们与十九世纪中叶俄国和西欧经典长篇小说间存在的质的区别。

艺术理论家车尔尼雪夫斯基断言，未来属于这样的艺术方法，它扎根于现实的深处，同时又面向未来并有利于在现时中发现有很强生命力的未来的萌芽。作为艺术家，他是世界文学中首先掌握这种创作方法的人之一，在这方面他是一位创新者。

在创作能够领导确立未来理想的“不平凡的新人”和“特殊的人”的类型的同时，作家反映了六十年代俄国的现实状况。在自己占据文学中特殊位置的长篇小说中，他试图着手解决复杂的思想美学任务：在艺术形象中描绘时代的新主人公。促进这一点的是《怎么办？》的作者用六十年代俄国最先进的革命民主思想武装了自己，他与人民解放运动保持着紧密联系。长篇小说《怎么办？》在某种意义上是关于“新人”、关于“虚无主义者”类型的论战的继续和深化，这种论战在屠格涅夫的《父与子》发表后达到了白热化的程度。

车尔尼雪夫斯基的主人公（“特殊的人”拉赫梅托夫及“不平凡的新人”拉普霍夫和基尔沙诺夫）不只是积极否定过去，不接受现在，而且还关心未来的建设。所以，他们与巴扎罗夫相比，是在以另外一种方式对待精神价值，特别是艺术和美学价值。在《怎么办？》中几乎占据中心位置的是确立道德、爱情、家庭新准则的个体间相互关系的问题。许多代为自己的解放而斗争的妇女把维拉·帕甫洛夫娜，小说的女主人公，她的通向自由和平等、精神复活的道路作为一种生活的“模式”来接受。

在六十年代民主派作家的“理性散文”中，思想时常压倒了情感，观念时常压倒了情绪。然而这并没有降低他们作品的艺术意义。更准确地说，民主派作家发展了理解、认识现实的一种特殊审美形式，这个形式中既有优点，也有不足。

艺术家车尔尼雪夫斯基认为生活真实性是艺术性的基本标准。他主张在形象中反映最实质性的、最突出的、按我们的话说就是最典型的现象。《怎么办？》的艺术创作就符合这个要求。

59· 在《序幕》中作者依然忠实于自己的公理，但《序幕》更具分析性，取代

"关于新人的故事"的浪漫主义激昂情绪的是对主人公们的内心世界与在复杂的社会历史形势中他们的心理状况的关心。

在描绘与"新人"对峙的保守主义者阵营时,讽刺手法的作用得到提升。在小说中,历史证据的接近纪实性的准确与叙述的叙事心理的详尽结合起来。沃尔金形象的"接地性"和心理的真实性取代了"特殊的人"拉赫梅托夫被神秘光环所笼罩的浪漫主义激情。在《序幕》中,讽刺代替了激情,而自白似乎使确定前一部小说基调的布道成为次要的。车尔尼雪夫斯基创作方法的发展逻辑,在于向深刻而灵活的现实主义前进。

与许多同时代人(其中也包括亲密的战友)不同,像《序幕》的主人公沃尔金一样,车尔尼雪夫斯基对六十年代不彻底的政府改革的性质和结果有着清醒的判断。车尔尼雪夫斯基对俄罗斯胜利的农民社会主义革命即将到来不抱无忧无虑的"浪漫主义幻想"。然而他认为促进这场革命尽快到来是自己神圣的职责和一生的事业,对革命的有益性和不可避免性深信不疑。这个信仰也使《怎么办?》充满激情。

在揭示自己主人公的个体特殊性时,民主派作家首先关心的是他们的社会典型性。在这个方面,只要了解一下波米亚洛夫斯基的经验就够了,在《小市民的幸福》和《莫罗托夫》中,作家艺术地探究了相当一部分平民知识分子的生活道路,他们最终在现实面前投降,放弃了自己的"贱民"理想,转而为当权者服务。

然而,在六十年代作家的创作中,主要的不是揭示类似性质的冲突,虽然这个主题,特别是在革命形势临近结束时,使其中的许多人感到不安。

六十年代的作家,首先是车尔尼雪夫斯基,试图现实主义地体现一位不进行自省、不因保守环境"极度痛苦",而是积极影响周围世界的主人公。他们不总是能够克服某种公式化、预定性和抽象性。但原则上探索是富有成果的,并且,正如文学后来的发展所表明的,是有前景的。

这种主人公的"模式"在车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的批评理论著作中得到了理论论证。依靠生活的内部规律改变生活的人被认为是"正面的人"。他应该具有崇高的思想性,问题的伦理方面被赋予重要的意义。革命民主批评家们认为,只有慈爱的和高尚的人才可能是真正意义上的正面的人。

但这样的人不应仅仅为崇高的思想所鼓舞。因为以前数十年的俄国文学的主人公也向往崇高的理想,追求理想,他们高尚而慈爱。然而在环境面前他们是无能为力的,当面临做出决定时,他们像屠格涅夫的主人公一样屈服了,批评家车尔尼雪夫斯基在自己抨击性的文章《约会中的俄罗斯人》中揭露了这样的主人公。真正正面的人应该具有把思想变为现实的力

量和能力。

小说家车尔尼雪夫斯基的创新首先在于，他是世界文学中专心致志开始具体表现这样的斗士主人公的为数不多的人之一，这个斗士的活动为具有社会意义和发展前景的思想所阐明。

艺术家把自己的评论托付给作者或叙述者，作者或叙述者的声音在车尔尼雪夫斯基和经其流派培养的作家的作品中起着极为实质性的作用。在与读者朋友的推心置腹的交谈中，事件、主人公、他们的行为得到评价。与公开的倾向性相关的政论因素得到广泛的发展。比如，在《怎么办?》中，与“敏锐的读者”（革命民主思想的论敌、反对者和敌人的人格化）的对话情节承担了很大的思想重任，同样承担了很大思想重任的是明显宣传性的全面展开的作者插叙。政论因素是民主启蒙家所创作的文学的最突出的品质之一，他们把艺术作品视为一种“生活教科书”，其使命是回答这样的问题：怎样生活？怎么办？

60·

六十年代提出了事实与虚构、艺术家的生活经验与创作想象力的相互关系的问题。“事实文学”越来越有力地排挤“纯”小说，所以特写开始在体裁体系中扮演主导角色。依靠四十年代“自然派”的经验，特写获得了平等体裁的权利，按高尔基的话说，位于“研究与叙述之间的某个地方”。

我们将看到，这个进程在后来数十年的文学中，在格列布·乌斯宾斯基、柯罗连科等的创作中得到了特别大的发展。

不仅波米亚洛夫斯基的《宗教寄宿学校学生的随笔》这一类型的作品中，而且六十年代民主派作家创作的长篇小说和中篇小说中，通常也相对容易观察出纪实性的基础。自传性成分还在车尔尼雪夫斯基的长篇小说中、特别是《序幕》中得到了加强，许多人物的现实原型可以辨认出来。不过，他们的作者有理由坚决反驳那些寻找“从谁身上作者临摹了这个或那个人物”的做法。他强调了“艺术创作才华中主要内容”的建设性因素是艺术家的创作想象力。从这个角度来看，最有意义的是《序幕》的风格，它是小说家车尔尼雪夫斯基由来已久的构思在其创作中最完整和最完善的实现：创作一部作品，其中要达到虚构与纪实基础的统一，把艺术家的想象所产生的成分与生活经验、历史现实所提示的动机融合起来。

自然，远不是所有六十年代作家都能达到这种有机的统一，他们的散文中往往是近似于自然主义的日常生活记载居多。例如，H. B. 乌斯宾斯基的一系列“来自民间日常生活”的随笔故事就是这样的。陀思妥耶夫斯基不无根据地责备他的“临摹主义”、“照相式的创作方法”，忽视典型化规则。

革命民主批评对 H. B. 乌斯宾斯基艺术方法的缺陷也没有置之不理。譬如，车尔尼雪夫斯基指出其大多数特写情节不完整。不过，严酷的真实，

民主作家对来自民间的人物的无保留的严格要求，在劳动者身上唤醒自尊感、斗争意志的愿望，这一切令批评家肃然起敬。

六十年代的民主文学并非单一，而是内部存在矛盾的现象。这里指的是作家们艺术天赋高低不一和思想成熟水平参差不齐，指的是在本国文学史中没有留下任何明显痕迹的经典作品和政论作品。不过，它们在文学史方面是有意义的，因为这些作品中或多或少明确表达了历史转折时期文学进程的主要趋势和发展逻辑。

斯列普佐夫是六十至七十年代民主文学中的一个重要人物，他受到《现代人》的强烈影响，在该杂志上他发表了自己的特写系列作品、短篇小说和取自人民日常生活的随笔。他是军官的儿子，曾在奔萨贵族中学和莫斯科大学学习，在《怎么办?》的影响下，他组织了所谓的旗帜公社，尝试在实践中实现社会主义思想(共同劳动，妇女平等)。斯列普佐夫熟稔农民和工人的生活，这在其艺术创作中得到了令人信服的反映。作家的作品以真实地描绘人民(没有迁就性理想化和粉饰)而博得好感。

1865 年，斯列普佐夫创作了自己最有影响的作品——中篇小说《艰难时世》。在这部作品中他勇敢地提出了俄罗斯历史转折时期中民族生活的根本问题。小说主人公梁赞诺夫是那个时代文学中第一批平民知识分子形象之一，他生活在第一次革命高潮后到来的政治反动时期、人民解放和民主运动危机开始的时期。

独具特色的作家斯列普佐夫的小说诗学，对于整个文学阶层具有代表性。在有关普通人的短篇小说中似乎是有意不加修饰，准确取材于日常性场景，具有动感的对话，平民言语的巧妙再现，所有这些手法服务于确立对劳动人民社会道德潜力的要求严格的、但同时又是乐观的观点。这也被俄罗斯文学史家不止一次地指出，像中篇小说《艰难时世》这样的斯列普佐夫的有影响的作品，就其生活资料取材的广度和材料加工的深度来说，接近于俄罗斯经典的社会心理长篇小说。

同样，散文作家列维托夫(1835—1877)的创作对于六十至七十年代的 ·61 民主小说也有其独特的代表性。他的早期“取材于平民日常生活”的特写，证明了作者同“自然派”的继承联系。在对被真正的民粹派加倍美化的改革后乡村村社的清醒观点上，列维托夫与格列布·乌斯宾斯基和斯列普佐夫相近。列维托夫在特写作品系列(《复活节前夜》、《米尔的劳动》、《农民特别法院》、《关于真理的供词》、《杂食性动物》等)中诉说了农村中农奴制及“取代农奴锁链”的资产阶级关系所产生的野蛮的风气。作家不容忍农民大众的不负责任、他们的“沉默不语”，满怀同情地响应人民些微的抗议表现(《移民新村(草原随笔)》、《无家可归的人》等)。

六十年代作家的创新不仅体现在内容层次上，还表现在体裁组织方面。特写小说的界限拓宽了，由于把主题相近、反映世界方面相似的作品系列化、合并起来，其艺术潜力有时从意想不到的方面显示出来。谢德林是创作类似系列作品的无与伦比的高手。格列布·乌斯宾斯基的《遗失街风习》(1866)描绘了生活的广阔全景。艺术完整性达成的方式各不相同，但使叙述“结合起来”的因素依然是叙事者形象或“贯穿性”主人公。

同样，很难给《怎么办?》和《序幕》(《阿尔费利耶夫》也一样)下单一的体裁定义。人们把车尔尼雪夫斯基作为社会哲理小说、社会心理小说、社会政治小说、社会空想小说、自白小说等等体裁的能手来谈论。他的散文中确实有上述每一种体裁的成分，但它们表现在复杂的融合中。《怎么办?》与伏尔泰的经典哲理中篇小说的内在联系很明显，有讽刺摹拟的特点存在(特别是摹拟公式化的冒险侦探叙事)。车尔尼雪夫斯基的长篇小说理所当然地被列为所谓的“理性散文”的一个变体。

对《怎么办?》的艺术结构的分析使我们相信，这部“试验小说”的作者给爱情心理中篇小说和以爱情冲突为中心的长篇小说的传统体裁加入了结构变化。这种结构变化，从二十世纪文学发展的角度看，具有可观的前景。

小说的诗学，女主人公的梦(在梦中出现未来的场景)在其中所占的位置，很大程度上是由作为文学体裁的乌托邦作品的独特特点决定的。车尔尼雪夫斯基为这一世界文学中传统源远流长的体裁的发展做出了自己的贡献。因此，小说叙述的各种类型的特征在作家的散文中清晰可见，对它们的综合可以说出现了一种按自己美学法则发挥作用的新的体裁结构。

这个趋势对六十年代这个时期有代表性。根据俄国现实主义诗学研究者Г.弗里德连杰的准确观察，正是在这个时期，长篇小说“前所未有的成为…… 不仅是艺术现象，而且是哲学、道德现象，成为社会精神需求的总和的反映。哲学、历史、政治、每一天的日常需求自由地进入长篇小说，没有在故事情节中消融得无影无踪”。

上述观察对于俄国批判现实主义巨人们(屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰)，对于像列斯科夫和皮谢姆斯基这样的作家的创作是恰如其分的。俄国经典长篇小说的这个特点明确体现在车尔尼雪夫斯基小说创作中。

六十年代俄国民主文学，特别是追随《现代人》和《俄罗斯言论》的最激进的一翼是那个时期俄国文艺的有机组成部分。文学中个别流派之间思想美学的对立及不可调和的世界观的对立绝不排除某种类型上的共同性。在七十至八十年代变化了的社会政治环境中表现“新人”以后的命运时，车尔尼雪夫斯基的继承者们，其中也有平庸的模仿者，实际上不总是能够创造

性地掌握和发展《怎么办？》和《序幕》的创新风格。他们开始陷入在思想方面与"小事论"理论有关的自然主义性的日常生活记载。不过，六十年代作家的经验依然是以后几代把自己的命运与人民解放运动联系起来的文学家的基准点。在革命民粹主义最优秀最有影响的作品中，在第一批无产阶级作家的创作中，依然有着车尔尼雪夫斯基式的激情。 ·62

6. 奥斯特洛夫斯基和十九世纪下半叶戏剧

十九世纪四十年代的人们在果戈理的戏剧以及他发表的批评文章影响下，在意识中形成了社会喜剧和现代戏剧的理想。《钦差大臣》的作者的叙事作品也为对戏剧和喜剧的新态度，对生活中的戏剧性和悲剧性的新理解创造了前提。

对普通人个性的关注，对其生活的社会典型冲突的关注，对日常生活情境悲剧性和喜剧性的揭示，对这类主人公自我意识的注意，被新一代年轻的现实主义作家当作是果戈理的遗训，为这些作家所发展、补充以对普希金散文新的理解认识（陀思妥耶夫斯基）。所有这些导致了自述形式叙事的发展，即主人公以第一人称根据自己的观念认识讲述自己的喜怒哀乐。第一人称的叙事，被作者的幽默、作家与主人公相接近和"相疏离"的游戏、反讽和抒情的结合投射到画面上的多种多样"折射光"所照亮。自述形式的这些特点在四十年代文学中广泛流传，使作家戏剧种类创作道路诱人地接近"小人物"小说的作者。"摆脱"作者的主人公以自己的方式——用自己阶层特有语言表达自己思想，已经几乎戏剧化了。这些主人公接近于言语、行动似乎独立于作者的戏剧人物。

年轻作家们的注意力被戏剧问题所吸引，他们面前展开了从一种文学创作种类平稳地过渡到另一种可能性。屠格涅夫就是走上了这一条路。他在他形成世界观时期，用他自己话来说，在发下与农奴制"永不妥协"的"汉尼拔誓言"后，就面向了戏剧体裁。农奴制对于屠格涅夫来说是一个复杂多义的概念，容纳了对当时社会日常生活广泛现象的认识，对农奴制心理危害的认识：那些地主们——冯维辛的《纨绔少年》中普罗斯塔科夫们和斯科季宁们的后裔，一个个诡计多端（《贵族长的早餐》，1849 年），容纳了他对与奴役传统密不可分的暴虐的认识，对官吏独断专行和滥用职权的认识（他命名为喜剧的戏剧作品《食客》，1848 年），包含了对那些为斤斤计较、奴颜媚上所侵扰的庸人习性的认识（风俗喜剧《单身汉》，1849 年），包含了束缚富有才智天性、对其打上烙印、以贵族之家中最微妙的情感与相互关系传达出贵族蛮横专断性质的精神压迫的认识（同样被定义为喜剧的心理剧

《村居一月》,1850 年)。在《食客》和《单身汉》中普通的“穷人们”所具有的善良心灵和宽宏胸怀与官僚、地主思维方式拥有者们的冷漠而精于计算形成对照。

屠格涅夫戏剧的戏剧性和喜剧性,建立在揭示出习以为常的、典型性情境所具有的伦理性和社会性意义的动作基础上,这些情境初看起来似乎是惯性使然,并不尖锐。偶然的、不重要的、有时是平淡生活潮流中的一小片段,却能激发出沉睡其中的动感活力。剧情发展的结果是一种独特的爆发,揭去了主人公及其关系的面具,显示出隐藏其下的性格和境况的本质。他与果戈理有区别,果戈理痛苦于现代人性格的“卑微”以及其冲突的平庸无聊,而屠格涅夫则敏锐感受到带来许多严重后果的细小举动、外表看起来微不足道的事件的悲剧性。他发现日常生活中有许多与世界戏剧传统中经典的崇高悲剧冲突相类似之处(贵族女子认出受鄙视的穷人是其父亲——《食客》;一个已婚妇女对男青年的悲惨情欲及其与青年女子的竞争——《村居一月》,该剧的基本情境有些类似拉辛的《菲德拉》的情节)。在屠格涅夫的作品中理想与现实因素所占比例不同于果戈理的戏剧,其中的讽刺成分经常让位于抒情、理想成分。屠格涅夫的剧作渗透细微的心理的戏剧性,面向能够懂得暗示、反讽,能够解析人物隐秘或潜在的情感,有良好文学修养的观众。他创造出自己独特的戏剧艺术,即使被拥有巨大影响力的奥斯特洛夫斯基戏剧的创造力和独创性推到次席,但是仍然对后代作家具有意义,特别是屠格涅夫的尝试在契诃夫的剧作中得到了回应。

63·

该时期俄罗斯戏剧的顶峰是亚历山大·尼古拉耶维奇·奥斯特洛夫斯基(1823—1886)的创作。奥斯特洛夫斯基第一部“大型”喜剧《自家人好算账》(1850)明显代表了新的独具一格的戏剧,即奥斯特洛夫斯基风格的戏剧。在评价这出喜剧时,同时代人必然会想起俄罗斯喜剧的经典名作——冯维辛的《纨绔少年》、格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》、果戈理的《钦差大臣》。他们把喜剧《自家人好算账》与这些“划阶段”的作品相提并论。

奥斯特洛夫斯基接受了果戈理关于社会喜剧意义的观点,认真对待他在戏剧中提出的一系列题材和他引进这一体裁的故事情节,同时他从自己文学道路一开始就表现出完全独立地阐释时代冲突的特点。那些果戈理认为是次要的主题,在奥斯特洛夫斯基早期作品中逐渐成为决定剧情发展的中枢,被摆在突出的位置。

64·

五十年代初,奥斯特洛夫斯基认为,当时社会冲突最突出地表现在商人社会之中。在他看来,这一阶层是一个将社会的过去和现在汇聚成一个复杂的矛盾统一体的阶层。过去很久以来商人在国家经济生活中起到了相当

重要的作用，时常也参与政治冲突，一方面与社会底层（农民、市民等）、另一方面与社会上层有着千丝万缕的亲缘关系和事务联系，而在十九世纪下半叶商人的自身面貌发生了改变。奥斯特洛夫斯基在作品中揭露了许多损害商人社会的弊病，对之加以分析，揭示其历史根源，并预见其在未来可能出现的表现。单就《自家人好算账》的名称来看就已经表明了其主要人物是同一类人。喜剧中的压迫者和被压迫者不仅组成一个统一体，而且经常交换位置。剧中的富商博利绍夫居住在莫斯科南岸（莫斯科宗法制最突出的地区），他认定自己有权肆无忌惮地摆布自己家人的命运，欺压自己的妻子、女儿和职员。但是他的女儿丽鲍奇卡和她的丈夫，也就是博利绍夫以前的店员、红人波德哈柳津彻底“回报了”他。他们占走了他的资产，让“老爹”破了产，残酷无情地把他送进了监狱。波德哈柳津在谈到博利绍夫一家时说：“他们闹够了，当年胡作非为，如今轮到我们了！”几代人、父与子的关系就是如此。这里让人感到的不是进步，而是一种延续，而且博利绍夫尽管极其简单粗暴，但是心理上原始本能比女儿和女婿要少。剧作家在自己主人公身上准确而鲜明地体现了“时代的弊病和缺陷”，他力求创造出具有普遍人类道德意义的典型人物。他解释说：“我想让公众用波德哈柳津名字来标志恶习就像用阿尔巴贡、达尔丢夫、纨绔少年、赫列斯达科夫等人名字来做标志一样。”同时代人把博利绍夫比作李尔王，而把波德哈柳津称之为“俄国的达尔丢夫”。


奥斯特洛夫斯基肖像 彼洛夫 特列季亚科夫美术馆

作者不接受任何种类的夸张，避免理想化，准确勾画出所描绘人物的轮廓，确定其活动范围。博利绍夫的视野局限于莫斯科南岸，而他在其有限的世界里经历了一个权力无限的统治者在其他范围内所经历的一切感受。权势、力量、地位、荣耀不仅满足了他的虚荣心，而且充斥他的情感，使他难受。他郁闷，为自己的权势而感到负担。这种情绪加上他对宗法制家庭基

础不可动摇、自己作为一家之长的权威的深信无疑，导致博利绍夫突然爆发出宽容大度，把他所有财产毫无保留地交给女儿和成为她丈夫的波德哈柳津。

这出描写恶意破产者和狡猾伙计的喜剧这一情节转折，与莎士比亚的悲剧《李尔王》相接近——追逐财富的冲突发展成为信任受到欺骗的冲突。但是观众不可能对博利绍夫的失望抱有同感，感到是个悲剧，就像也不可能同情转去卖身投靠波德哈柳津并且结果失算的亲家母和稽查官一样。

奥斯特洛夫斯基的第一部喜剧在作者的创作生涯以及在俄罗斯戏剧史上具有特殊意义。剧本在《莫斯科人》杂志发表后(1850)受到检查机关严令禁止，许多年都没有上演。但是正是这部喜剧在认识“舞台规律”方面开创了一个新时代，宣告了一个俄罗斯文化的新事物——奥斯特洛夫斯基戏剧的出现。客观上该剧确立了新的舞台演出、演员表演的原则，创立了在舞台和戏剧演出场所再现真实生活的新形式。奥斯特洛夫斯基首先是面对大众观众、面对“新鲜观众”，“对于他们来说，需要的是强烈的戏剧效果、巨大的喜剧性，能够引发开朗的放声大笑，需要的是热烈真诚的情感，生动而有力的人物性格”。对于戏剧家来说，普通观众的直接反应就是评价其作品成功与否的标准。

奥斯特洛夫斯基第一部喜剧的新颖程度要高于后来几部作品，如《穷新娘》(1852)、《各守本分》(1853)、《贫非罪》(1854)，这几部作品铺平了通向戏剧舞台的道路，使人承认他是一位“演出率很高的剧作家”。

《穷新娘》中表现出来的即使不是作家思想立场发生改变，也是作家想以新的方式认识社会喜剧面临的课题。作品中心是一个具有社会典型情境的女主人公，由此构成作品的戏剧统一体。她仿佛体现了身处没有嫁妆的年轻小姐位置的普遍思想。每个剧情“线索”都展现了想得到玛丽亚·安德烈耶芙娜芳心的众多追求者中一人的态度，代表了一种男人对女人的态度和由于这种态度所导致的女性的命运。普遍接受的传统家庭关系形式缺乏人性。“求婚者们”的行为以及他们对待一个没有陪嫁的美貌女子的观点都注定了她不会幸福。

65 ·

因此，《穷新娘》属于批判潮流文学，奥斯特洛夫斯基认为这一潮流最符合俄罗斯社会的性质和思想潮流。如果说果戈理认为“爱情起因”的“狭隘性”与社会喜剧使命相矛盾的话，那么奥斯特洛夫斯基正是通过描绘现代社会中的爱情来评价社会状况。

在创作《穷新娘》过程中，作家自己承认他曾经历了巨大的创作困难，最终成功掌握了一些新的戏剧结构手段，这些手段后来主要应用于正剧或悲剧内容的作品中。作品向上方面表现在女主人公的感受中，她天生具有强

烈而细微的感受能力，还表现在她处在无法理解她的环境中的境况。这种戏剧结构要求精细研究女性性格，令人信服地描绘主人公所处的典型环境。在《穷新娘》中奥斯特洛夫斯基没有能成功解决这一创作难题。但是在作品的次要线索中还是可以找得到独特的、不同于文学陈规的人物形象，体现了普通俄罗斯妇女所处地位和思想情绪的独特特征（杜尼亚）。这位女主人公丰富的、以多种方式刻画出的性格，在奥斯特洛夫斯基创作中开启了心地朴实的女性画廊，这些女性丰富的心灵世界"珍贵无价"。

让下层的、"未欧化的"的社会阶层的代表发言，使其成为具有戏剧性、甚至悲剧性人物，用符合现实主义风格要求的形式以他来表达积极向上的感受，也就是让他的语言、姿态、举止为人所熟知，具有典型性，这就是作者所面临的复杂课题。在普希金、果戈理的创作中，尤其是在四十年代作家、特别是陀思妥耶夫斯基创作中，积累了许多艺术元素，能够对奥斯特洛夫斯基解决这一特殊课题大有帮助。

十九世纪五十年代初在奥斯特洛夫斯基周围形成了一个由热烈崇拜他的天才的文学家组成的团体。他们成为《莫斯科人》杂志的同事，后来形成其"青年编辑部"。这一团体的新斯拉夫派理论，促使奥斯特洛夫斯基强烈关注民族风俗和文化的传统形式，倾向于美化宗法制关系。他对社会喜剧的手法和结构的观念认识也发生了改变。例如，他在给波戈廷的信中声称"最好让俄罗斯人在舞台上看到自己所思所虑时感到快乐。没有我们也能找得到改正风气者"时，作家实质上表达了他对喜剧使命的新的认识态度。他精心研究了世界喜剧传统，这一传统提供了不少欢乐幽默喜剧的典范，这种喜剧肯定了率真自然的情感、青春、勇敢、平民化、有时是思想自由的理想。

奥斯特洛夫斯基想要用民间文学主题和民间表演传统创立肯定生活的喜剧。早在喜剧《各守本分》中就可以看到他将民间诗歌、叙事歌谣和社会性故事情节融合在一起。少女——最常见的是商人的女儿，失踪、"丢失"、被残酷的诱惑者拐走这类的故事，来源于民间口头文学，在浪漫主义作家那里很普及。在俄国，茹科夫斯基（《柳德米拉》、《斯维特兰娜》）、普希金（《新郎》、《叶甫盖尼·奥涅金》中达吉雅娜的梦、《驿站长》）就处理过这类题材。"自然派"作家对普通少女被来自另一个社会圈子——贵族所诱拐的情形在社会层面上予以突出阐释。奥斯特洛夫斯基考虑到了这一传统。但是对于他来说，民间传说叙事歌谣因素和社会因素同样重要。在其五十年代后来一些作品中这一组成部分的意义逐渐增大。在《贫非罪》和《切勿随心所欲》中，故事都发生在伴随大量庆祝仪式的节庆日期间，这些仪式起源于古代多神教信仰，其内容充满众多神话、传说、童话故事。

即使是在奥斯特洛夫斯基的这些作品中，传说或童话故事情节也仍然“逐渐生长出”现实问题。在《各守本分》中，冲突发生的原因是由于一个“猎取”拥有丰厚嫁妆的商人女儿的贵族从外部闯进了宗法制生活氛围，这一生活圈子被认为是没有内在本质矛盾冲突的。在《贫非罪》中，戏剧家已经把商人生活环境描写为无法摆脱严重内在冲突的世界。在展现富有诗意的民间节日和庆典同时，他也看到了劳动者的极端贫困，看到了雇工受主人、子女受父母、有教养的穷人受无知的财主压迫的痛苦。奥斯特洛夫斯基也指出了给宗法制带来毁灭威胁的一些社会历史变革。在《贫非罪》中他就已经批判了要求子女无条件服从自己的年长一代，其拥有不可动摇权威的权力受到质疑。年轻一代代表了人民生活，他们的美学和伦理具有生命力并且不断更新传统，而作为青年正义的代言人是一个年老的悔过自新的罪人，一个家庭安宁的破坏者，一个挥霍了财产的“流星”，他有一个富有表现力的名字叫“柳比姆”[1]。剧作家让这个人物说出一个不称职家长的肺腑真言，他让这个角色神奇地解开了所有紧紧纠结成一团的冲突。

在剧作结尾柳比姆・托尔卓夫大获全胜，这曾使观众欣喜若狂，却招来文学批评家们不少责难，甚至嘲笑。剧作家把高尚情感的承担者和善的布道者角色交付的人，不仅在公众眼中是个堕落者，而且还是个“小丑”。对于剧作家来说，柳比姆・托尔卓夫身上的“小丑”特点极其重要。在提亲这场戏中，当恶毒富人的提亲悲惨地拆散一对恋人时，柳比姆・托尔卓夫扮演了一个耍活宝老爷子的角色。当衣着光鲜的人们出现在房中，封闭的、外人看不透的商人巢穴规规矩矩的秩序被破坏之时，柳比姆・托尔卓夫，这位街头的、外部世界的代表，成为了控制局面的主人。

柳比姆・托尔卓夫形象自身结合了民间戏剧的两种力量：一方面是喜剧，插科打诨，言辞俏皮，动作花样，小丑派头；另一方面是悲剧，它造就了情感的喷发，面向观众发出激昂的长篇大论，直接、公开地表达出悲痛和愤怒。

后来，奥斯特洛夫斯基在自己的一系列作品中，在“成对”展开争论、对话的人物身上，或者在只是“平行”地阐释严谨道德、禁欲主义原则（《切勿随心所欲》中的伊里亚，《凡人孰能无过无灾》中的阿芳尼娅）和民间人道主义、慈善信条（《切勿随心所欲》中的阿加方，《凡人孰能无过无灾》中的阿尔希普老爷子）的人物身上，体现了道德因素、民间真理矛盾的天性和内在的戏剧性。在喜剧《森林》（1871）中，善良、创造、幻想、热爱自由等全人类的

---

① 柳比姆意为“受爱戴者”。——译注

道德因素，也被双重揭示，一是作为崇高的悲剧理想，其现实的、“接地的”体现者是外省的悲剧家“不幸人”；一是表现为传统的喜剧形式——否定、滑稽、戏仿，这些体现在外省的喜剧家“幸运人”身上。作家认识到，民间道德本身、崇高的善的道德概念本身成为争论的对象，它们是变化的，永恒存在，又不断更新，这一认识决定了奥斯特洛夫斯基戏剧的根本特点。

他戏剧中的剧情，通常发生在一个家庭，在亲人中间或在与主人公所在家庭有关的狭小的圈子里。与此同时，从五十年代初开始，他的作品中的冲突不仅取决于家庭内部关系，而且取决于社会、城市、人们的状况。许多剧、也许是大多数剧的剧情展开在房间的内景中（《自己人好算账》、《穷新娘》），但是在《各守本分》中就有一个最有戏剧性的场景，移到了另一种环境中，移到了大车店，它仿佛体现了冬尼娅离家后的旅途漂泊。《切勿随心所欲》中的大车店也具有同样的意义。在这里汇聚了来到莫斯科和即将离开的流浪者，他们被痛苦、对自己地位的不满和为亲近人的担忧“逐出”家门。但是大车店不仅仅被描绘成是流浪者的避难所，而且也是有诱惑力的地方。这里尽情狂欢，与规规矩矩的商人家里的无聊寂寞相对立的，与城市居民的疑神疑鬼、他们家庭和居所的极度封闭相对立的，是大敞四开、迎接八面来风的节庆般的自由自在。《切勿随心所欲》中谢肉节的“头晕目眩”和《贫非罪》中提亲的偷偷摸摸，预先决定了情节的发展。奥斯特洛夫斯基五十年代初作品的戏剧冲突的一个重要方面，是旧与新的争论，作家对此有多种阐释。传统的生活形式被看作是处在不断更新之中，剧作家也只把这一点看作是其生命力所在。只要传统一失去“自我否定”，一失去对当代人活跃的需求的反应能力，它就变成了僵死的束缚人的形式，丧失了自身有生命力的内容。旧的进入新的，进入现代生活，它在其中起作用，或者是成为“禁锢”、压迫发展的因素，或者是成为稳定、巩固新生事物的因素，这取决于人们日常生活所保留的旧东西的内容。

好战的传统生活方式的维护者，与对自由的自我表现，确立自己的、自我培养出来和饱经苦难的真理和道德概念的新追求、新志向的承载者的冲突，构成了《大雷雨》(1859)一剧的戏剧冲突的核心。这部剧作被同时代人评价为是作家的一部杰作，最鲜明地体现了农奴制没落时期的社会情绪。

杜勃罗留波夫在《黑暗王国》(1859)一文中，把奥斯特洛夫斯基说成是果戈理的继承者，具有批判思想，客观展示了缺乏法律意识、家庭中的长者拥有无限的权力、富人专横肆虐、其牺牲品无声无息这些当时俄国生活的所有阴暗面，阐述了这一普遍受奴役的情景是统治国家的政治体制的反映。在《大雷雨》问世后，杜勃罗留波夫对奥斯特洛夫斯基创作的评论做了补充，说他的创作体现了人民中反抗精神和精神独立意识正在苏醒这一本

质现象，这是作家在新阶段创作的重要主题(《黑暗王国的一线光明》，1860年)。他在《大雷雨》女主角卡捷琳娜身上，在其具有创造性的、富有情感的以及本能地无法容忍对思想感情的奴役、虚伪和谎言的天性中，看到了人民正在觉醒。

对奥斯特洛夫斯基的立场，对其对宗法制生活、人民生活的新旧事物的立场的争论，开始于他与《莫斯科人》杂志合作时期，这一争论在1856年作家成为《现代人》杂志的长期合作人之后也未停息。但是就连把奥斯特洛夫斯基看作是古老生活和宗法制家庭关系的歌颂者这一观点狂热而坚定的拥护者A.格里高里耶夫，在其《艺术与道德》一文中也承认，“这位艺术家在对时代问题做出回应时，首先猛烈转向了自己以往的否定手法……之后只差一步就到了反抗。为人民生活的新事物、为思想、志向和情感自由而起来反抗…… 这一反抗大胆迸发在《大雷雨》中”。

68·

和格里高利耶夫一样，杜勃罗留波夫指出了《大雷雨》的根本创新之处，在于它充分体现了作家艺术体系的特点及其全部创作道路的有机性。他把奥斯特洛夫斯基的喜剧和正剧说成是“生活剧”。

奥斯特洛夫斯基本人，在把自己作品的体裁按传统标志为“喜剧”和“正剧”的同时也做了说明[①]，指出自己作品体裁属性的特殊性，如“莫斯科生活场景”、“乡村生活场景”、“穷乡僻壤生活场景”等。这些副标题表明，作家描写的对象不是某个主人公的历史，而是由历史和区域所决定的整个社会环境生活场景。

《大雷雨》的主要剧情是在商人卡巴诺夫一家成员及其周围人之间展开的。但是剧中所发生的事件被提升到概括性高度，主人公被典型化，核心人物被赋予鲜明的性格，参与剧中事件的有大量次要人物，他们构成了广阔的社会背景。

该剧的一些诗学特征，如被信仰、情欲所推动并且表现得坚定不移的主人公们形象的规模，“环境因素”、城市居民的见解、其道德概念和成见在剧中的意义，神话象征联想，事件的不幸进程，都赋予了《大雷雨》悲剧的体裁特征。

剧中房屋与城市相互关系的辩证统一被作者用场景更替变换，造型化地表现出来。这些场景出现在可以看见外伏尔加原野的高高的伏尔加河岸上，出现在街心花园，还有表现卡巴诺夫家闷热的房间中封闭的家庭生活场景，主人公在河堤坡下会面的场景，在布满星星的夜空下，在关闭的宅院

---

① 与同时代的皮谢姆斯基不同，奥斯特洛夫斯基没有使用“悲剧”的定义。




奥斯特洛夫斯基的喜剧《切勿随心所欲》插图 石版画 波克列夫斯基 1859 年

大门旁。不许旁人入内的关闭的大门，以及坡那面卡巴诺夫家花园的篱笆墙把商人的家庭生活与自由自在的世界分隔开来。

《大雷雨》特别紧张激烈地表现了戏剧冲突的历史性，其与民族文化传统和社会进步的相关性。冲突“力线”隔开的两极、两种对立倾向体现在年轻的商人妻子卡捷琳娜·卡巴诺娃与其婆婆玛尔法·卡巴诺娃身上，后者因其专横严酷的习性而被叫做卡巴尼哈。[①] 玛尔法·卡巴诺娃是旧习的坚定而不妥协的保护者，维护那些一成不变的生活规范和准则。她把日常生活的习惯形式当作永恒的规范，认为惩罚那些违反被当作生活规律的任何习俗的人是自己的最高权力，因为对她来说，在这个统一的、不变的、完善的结构中没有大小之分。在失去了永久的生命标志——善于变化和衰亡的能力之后，卡巴诺娃所阐释的所有习俗和仪式都变成了永恒的、僵化了的无内容的形式。她的儿媳卡捷琳娜则恰恰相反，她不善于接受内容之外的任何行为。宗教、家庭和亲属关系，甚至是漫游伏尔加河畔——卡里诺夫人中间、特别是卡巴诺娃家里的一切，都变成了被外在遵守的仪式，对卡捷琳娜来说要么充满了意义，要么无法忍受。卡捷琳娜自身负载着创造性的发展因素。与其相伴的是飞跃、奔驰的主题。她想要像鸟一样飞翔，梦想着飞翔，她试图划船沿伏尔加河离去，幻想中看见自己乘三套车飞驰。这种

① 卡巴尼哈意为母野猪。——译注

对空间运动的追求，表现出她乐于冒险、敢于接受未知的精神。

《大雷雨》中人民的伦理观，不仅被表现为一个动态的、内在矛盾的精神领域，而且是一个破碎的、被对抗悲惨分裂的坚定斗争的领域，这场斗争带来的人的死亡，产生的仇恨到了进棺材也没有停息。[①]

市民库利金关于残酷习俗的独白，预告了卡捷琳娜的悲剧，而他对同城人的责备和对最高慈爱的呼吁则是她的墓志铭。重复它的是季洪——卡巴诺娃的儿子、卡捷琳娜的丈夫，所发出的绝望哭号，他太晚才意识到妻子的悲惨处境和自身的软弱无力："妈妈呀，是你杀了她！……你好了，卡佳！可我干吗要留下来，活在世上受罪！"

剧中与卡捷琳娜和卡巴诺娃的争论相伴随的，是自学成才的库利金与蛮横的富商季科依的争论。这样一来，美与诗意受凌辱的悲剧（卡捷琳娜）就补充以探求思想的科学受摧残的悲剧。妇女在家庭中受奴役的地位、她在斤斤计较的世界中情感受摧残的悲剧（奥斯特洛夫斯基《穷新娘》、《炽热的心》、《没有陪嫁的新娘》等剧的恒久主题），在《大雷雨》中伴随着对"黑暗王国"中智慧的悲剧的描写。在《大雷雨》中这一主题由库利金形象承担。在此之前，这一主题曾响起在《贫非罪》中对自学成才诗人米佳的描写中，响起在《肥缺》中的热多夫的故事中和律师多苏热夫的堕落、教师梅金的贫困、知识分子柳比莫夫的死亡等戏剧故事中，后来又响起在《真理虽好，幸福更佳》中诚实的会计普拉东·季博金的悲惨境遇中。

69·

《肥缺》(1857)和《大雷雨》一样，其冲突的产生是两种能力和潜力不对称、无法相容的结果，一个是根深蒂固的、拥有官方权力的力量，一个是不承认它、但代表社会的新的需求和关注且考虑如何满足这些需求的人们的诉求的力量。

《肥缺》一剧的主人公热多夫受过大学教育，他进入了官场，并且为了法律、更为了自身的道德感而反对久已形成于官场的各种关系，他逐渐成为所有人，不仅是自己的叔父——一个重要官僚，而且是厅长尤索夫、小官员别洛古博夫、八等文官遗孀库库什金娜的仇恨对象。对于他们所有人来说，他是官场中放肆的捣乱分子、自由分子，意图破坏他们的幸福。为私利滥用职权、破坏法律，被当局者们说成是国事，而要求遵守法律条文被看作是不可靠的表现。

与热多夫所掌握的法律在社会政治生活中的"理论的"、学院的定义以及他的道德感相对立，他的主要敌手尤索夫提出了对当时俄国社会中法律

---

① 卡巴诺娃在卡捷琳娜尸体旁宣称："哭她就是罪过！"——译注

实际存在的认识，和被千百年习俗以及“实用道德”“神圣化了的”对法律的态度。在剧中，“实用道德”表现在别洛古博夫和尤索夫的率直的表白里，后者坚信自己有权滥用权力。官员实际上不是法律的执行者，甚至不是法律的阐释者，而成了无限权力的承担者，尽管这一权力为许多人分享。在更晚一些的剧本《炽热的心》(1869)中，奥斯特洛夫斯基在市长格拉多鲍耶夫与市民对话的一场戏里，展现了独特的类似的对法律的态度：“格拉多鲍耶夫：上帝太高，皇帝太远……而我就在你们身边，就是说，我就是你们的法官……如果按法律判你们，那么我们的法可太多了……而且法都很严厉……那么，亲爱的朋友们，那么想怎样？是让我按法律判你们，还是凭心判你们，按上帝赋予我的良心？……众人：凭心判吧，像父亲一样……”

1860年奥斯特洛夫斯基构思了一部诗体历史喜剧《司令官》，按照他的构思，这部喜剧本该纳入系列戏剧作品《伏尔加河之夜》，这一系列把几部取材于当时日常生活和历史纪年的戏剧结为一体。在《司令官》中，作者展示了许多当时社会现象的历史根源，包括对法律的“实用”态度，以及与徇私枉法作对的历史传统。

在奥斯特洛夫斯基六十至七十年代的创作中，讽刺性因素得到加强。他创作的一系列喜剧，讽刺性对待现实生活占了上风。最突出的是《智者千虑必有一失》(1868)和《狼与羊》(1875)。在回归果戈理的“纯喜剧”创作原则时，奥斯特洛夫斯基还复兴和重新思考了果戈理喜剧的某些结构特点。喜剧中对社会和社会环境的刻画具有很大的意义。比较《智者千虑必有一失》和《钦差大臣》可知，进入这一环境氛围的“外人”，在精神和社会方面无法与其误入或被骗入的社会相对立。将《智者千虑必有一失》、《狼与羊》与果戈理的《赌徒》比较，可以看出作者运用了一伙“骗子”被一个“骗子”欺骗或带入迷途的情节模式。

《智者千虑必有一失》描绘了推行改革的那个年代，当时在国家行政领域的微弱更新以及取消农奴制本身，都伴随着进步进程而受阻、“受冻”。在不相信民主力量、迫害激进地保护人民利益的人士的环境下，背叛变节成为了一种普遍现象。变节和虚伪成了奥斯特洛夫斯基社会喜剧的主要描写对象。主人公是官场中的追逐名利者格鲁莫夫。他嘲笑那些愚笨、专断、蒙昧的“国家要人”，嘲笑那些夸夸其谈空虚的自由分子，嘲笑那些伪善而放荡的贵妇人。但他也背叛和侮辱自己的信念，腐化了自己的道德情感。他在对飞黄腾达的追求中走上了崇拜被他蔑视的“生活的主人”之路。

· 70

奥斯特洛夫斯基的艺术体系，首要的是悲剧因素和喜剧因素、否定和理想的平衡。在五十年代达到这种平衡，靠的是在描写“黑暗王国”思想的承载者、独断专行者的同时，他也描写了一些心地纯洁、心肠火热的年轻人，

一些人民道德承载者、正义的老人们。在后来十年中，当对独断专行的描写在一系列场合越发具有讽刺、悲剧特点时，对自由自在，对摆脱了陋习、谎言、奴役束缚的情感的忘我追求的激情也得到了强化（《大雷雨》中的卡捷琳娜，《炽热的心》中的帕拉莎，《森林》中的阿克修莎），剧情发生的诗意背景具有了特殊的意义，如大自然、宽阔的伏尔加河、老式的俄罗斯城市建筑、森林风光、乡间大道等景象。

奥斯特洛夫斯基创作出现强化讽刺、研究纯讽刺情节倾向，在时间上与他面向英雄主义历史题材同步。在历史题材创作中，他展示了许多社会现象和社会机制的形成，他把这些看作是现代生活的纠结点，并且在讽刺戏剧中加以研究。但是，他的历史剧的主要内容是描写在国家生活处于危机时刻人民大众的运动。在这些运动中，他看到了深刻的戏剧性，看到了悲剧性和富于崇高诗意的爱国主义功勋、大众表现出来的忘我献身和无私精神。作家表达了沉湎于平淡无奇的关注个人幸福的“小人物”，向自觉完成具有历史意义行为的公民转变的火热激情。

奥斯特洛夫斯基历史纪实剧，无论是《库济玛·扎哈里奇·米宁-苏霍鲁克》（1862—1866），还是《僭称为皇者德米特里与瓦西里·舒伊斯基》（1867）、《图希诺》（1867），其主人公都是平民，他们受苦受难，探寻真理，害怕陷入“罪孽”和谎言，捍卫自己的利益和民族独立，富有斗争和反抗精神，为了共同利益牺牲个人财产。“大地上的混乱”，内讧和军事失利，贪图权力的冒险分子和大贵族们的阴谋诡计，军政官员的滥用职权，所有这些灾难首先反映在人民的命运中。在创作描写“人民命运”的历史纪实剧时，奥斯特洛夫斯基继承了莎士比亚、席勒、普希金的戏剧传统。

六十年代前夕，奥斯特洛夫斯基的创作中出现了一个新主题，它强化了作品戏剧张力，改变了剧情发生的动因自身。这便是情欲主题。在《大雷雨》、《凡人孰能无过无灾》等剧中，奥斯特洛夫斯基让完整性格的载体，让有深厚情感、善于在自己情感对谎言、不公正、贬低人性尊严的回应中达到悲剧高度的个性成为中心人物。七十年代初，他创作了童话剧《雪姑娘》（1873），剧中他在幻想情境下描绘了爱情情欲各种不同表现和“形式”，将其与大自然的生命创造力与破坏力相比照。这部作品是一个了解民间口头文学、民俗学、民族学的作家，在尝试把戏剧建立在重构的古斯拉夫神话故事情节基础之上。许多现代人指出，奥斯特洛夫斯基在这部剧作中有意遵循了莎士比亚的戏剧传统，特别是像《仲夏夜之梦》、《暴风雨》等剧，其情节具有诗意象征性质，其基础源自民间童话和传说。

与此同时，奥斯特洛夫斯基的《雪姑娘》还是欧洲十九世纪末戏剧最早尝试在情节上反映古代民众观念作品中阐释当代心理问题的创作之一，而

其艺术结构预先考虑到要将诗歌语言、音乐和造型、民间舞蹈和仪式综合起来。这点试与易卜生的《培尔·金特》、瓦格纳的音乐戏剧、豪普特曼的《沉钟》作一比较便可看出。

从七十年代初,当改革后的现实发生改变时,奥斯特洛夫斯基就体验到了一种拓宽社会生活场景、更新"一套"当前人物类型和戏剧场景的迫切需求。在这一时期戏剧家创作中,出现了戏剧情节复杂化、注重主人公心理刻画的倾向。在此之前,奥斯特洛夫斯基作品的主人公特点是性格完整,他更喜欢人物性格固定,其信念符合他们的社会实践。在七十至八十年代,类似的人物被作品中的矛盾而复杂的天性所取代,这些天性受到不同种类的影响,有时甚至歪曲了他们内心的面貌。在作品中所描写的事件发展进程中他们会改变观点,对自己的理想和希望产生失望。奥斯特洛夫斯基一方面依旧无情对待守旧分子,讽刺他们表现出的愚蠢的保守主义,以及他们对神秘、独特个性声名、对自由派"名号"的觊觎,同时又以深切的同情去描绘那些真正的启蒙思想和人性思想的负载者。但是在晚期作品中,即使这些人物也经常被带入双重阐释。这些人物会把崇高的"骑士般的"、"席勒式的"情感付诸喜剧的、"降低了的"形式中,而他们在现实中的悲剧性的处境又被作者的幽默所缓解(如《森林》中的聂夏斯特里夫采夫;《劳动收获》中的科尔舍洛夫,1874 年;《真理虽好,幸福更佳》中的季博金,1877 年;《名伶与捧角》中的梅鲁佐夫,1882 年)。在奥斯特洛夫斯基晚年作品中,占主要地位的是妇女形象,并且如果说以前女性被描绘成家庭暴力或者社会不平等的牺牲品,那么如今她则对社会提出自己的要求,但又分享其迷茫,对社会道德状况承担自己的一份责任。改革后的妇女不再是"宫殿中的"隐者。《最后的牺牲品》(1877)和《人心不是石头》(1879)等剧的女主人公白白企图"隐入"自己平静的家中,即使在这里她们也遭遇到以一群精于算计的、残酷的生意人和冒险分子面目出现的现代生活,他们把女性的美及其本身看作是资本的"附属"。在一群成功的生意人以及幻想成功的失意者中间,她们并不总是能够分清真假价值。作家以宽容和同情审视同时代女性为获得独立所做出的新的尝试,指出其错误所在和社会经验不足。但是他特别珍视那些细致入微的、精神振奋的天性,那些追求创造、道德纯洁的、骄傲的、精神强大的女性(如《无辜的罪人》中的克鲁齐妮娜,1884 年)。

作家在这一时期完成的最优秀的作品《没有陪嫁的新娘》(1878)中,一个感觉到自己是能独立采取重大生活决定的现代女性,与残酷的生活法则相冲突,既不能与之妥协,也不能针锋相对提出新的理想。处在一个强有力的人的鲜明个性的魅惑下,她没有立即意识到,他的魅惑力与财富带给

他的强大不可分割，也与“聚敛资本者”的残酷无情不可分割。拉丽莎的死是时代无法解决的道德矛盾的悲剧性结局。强化了女主人公这一悲剧处境的是，在戏剧事件发展过程中，在经历痛苦失望的同时，她发生了改变。她渐渐发现她原想为之付出一切牺牲的理想的虚假。她非常难堪地发现她注定不幸的处境——一个贵重物品的角色。富人们为拥有她展开争斗，他们坚信美貌、才华、精神富有的个性，所有一切都能用钱买得到。《没有陪嫁的新娘》中拉丽莎之死和《大雷雨》中卡捷琳娜之死，标志着对社会的判决，这个社会无法保护住有精神的个性、美丽和才华宝库，它注定会道德枯竭，注定会是卑鄙和平庸获得胜利。

在奥斯特洛夫斯基晚期作品中，有助于再现彼此分隔的社会领域、社会方式与言语方式均不同的各个阶层日常生活的喜剧色彩逐渐消退。富有的商人、工业主与贸易资本的代表，贵族土地所有者与有权势的官僚，构成了十九世纪末统一的社会。指出这一点的同时，奥斯特洛夫斯基也看到了民主知识分子的增长，在其最后几部作品中，他们已经不是以一些孤独的好幻想的怪人面貌出现，而是已经形成特定的，具有自己的劳动生活方式、自己的理想和利益的群体。奥斯特洛夫斯基非常重视这一群体代表对社会的道德影响。他认为，服务于艺术、科学和启蒙，是知识分子的崇高使命。

奥斯特洛夫斯基的戏剧，在很多方面都与欧洲戏剧、特别是当时法国戏剧的陈规陋习相对立，欧洲戏剧具有理想的“精致”作品、复杂的阴谋和单一解决直线提出的日常生活问题的特征。奥斯特洛夫斯基反对追求轰动一时“紧迫性”的戏剧，反对主人公们的宣言演讲以及剧场效应。

契诃夫正确指出，奥斯特洛夫斯基戏剧的典型故事情节便是“平稳、平滑的生活，平常的如同实际存在的生活”。奥斯特洛夫斯基本人不止一次强调，情节的简朴和生活性是任何文学作品最大的优点。年轻人的爱情，他们克服物质考虑和阶层偏见对同生共死的追求，为生存而进行的斗争以及精神独立的渴望，保护自己个性不受有权势的人侵犯以及不受“小人物”虚荣心的折磨的需求，这些是奥斯特洛夫斯基戏剧冲突的基础。这些情境经常会激化，导致悲剧性的爆发、危机、震荡。但是他的戏剧的悲剧性内容还经常具有另一种“潜在性”的表现，不是戏剧性的爆发，而是悲剧性的腐烂。奥斯特洛夫斯基的许多喜剧作品描写了沉重的戏剧性的境况：贫穷以及对贫穷的社会歧视，诚实生活以及纯洁对待爱情与家庭理想的无法实现。奥斯特洛夫斯基经常给主人公们展现摆脱这样和那样类似的“无解”困境的突如其来的意外的解决出路，以此来坚定信心，坚信社会压迫者并不是无所不能的，善良和互信的泉涌能冲破分隔人们的阻碍，无论如何生活都在继续并应该热爱生活。在描写新时代的社会时，奥斯特洛夫斯基指

出，改变了的不仅是人们的社会冲突和人的性格，而且是他们交往的方式。五十年代的老一代商人、市民甚至是官员的率直、略带粗野的真诚，在七十年代被替换为克制、封闭。主人公们坦诚的表白、情感告白让位于暗示、反讽性的譬喻、陈言套话，其使命主要不是为了传达说话人的思想感情，而是将其掩盖，由此产生出由观众接受潜台词的条件。奥斯特洛夫斯基涉及的许多主题预示了契诃夫的到来，“预告了”契诃夫戏剧形象的众多人物。但他的革新不仅在于此。奥斯特洛夫斯基的创作，就其创作原则和美学特征而言，总体说来，是联结新旧戏剧传统，他是将从文艺复兴时期发展而来的这一文学种类的古典形式与戏剧发展新时期连接起来的一环，后者杰出代表之一便是契诃夫。

奥斯特洛夫斯基所表达的对生活戏剧性的理解，他对戏剧冲突是个体与压迫人的“总的生活秩序”展开争斗的认识，对人物语言是戏剧动作的最重要的成分的认识，悲剧性和喜剧性的复杂组配，他戏剧作品所有这些特征，都为十九世纪末二十世纪初发生的对戏剧和表演规则的革命性重新思考创造了条件。

作为俄罗斯戏剧流派公认的领袖，奥斯特洛夫斯基促进了戏剧在现实主义文学体裁和种类体系中占有领先一席。他的创作不仅丰富了时代的戏剧艺术，而且激发了作家们展开竞赛，激发了他们去表达自己对时代生活戏剧性的认识，并以奥斯特洛夫斯基在舞台上确立的艺术体系作为参照系。

五十年代，在奥斯特洛夫斯基的支持下，皮谢姆斯基（1821—1881）步入文坛，他写下许多作品，其中比较著名的有中篇小说《窝囊废》（1850）、长篇小说《一千个农奴》（1858）、《农民生活特写》。在戏剧领域，皮谢姆斯基创造了自己特殊的风格。如果说在奥斯特洛夫斯基笔下，那些将自己意志强加于依附于他们的穷人、妻子儿女的富人们被刻画成独断专行者，并且作家揭示了这一现象的社会属性的话，那么在皮谢姆斯基笔下，制造悲剧的是情欲无法克制的强者，“专横者”，又大多是贵族的个人意志（《往日的雄鹰》，1864 年；《最后一群雏鸟》，1865 年；《专横独行者》，1865 年）。强化、“加速”悲剧性的倾向，表现在他更晚些的描写投机钻营、追逐更大利润疯狂氛围的作品中。皮谢姆斯基的戏剧作品《巴尔》（1873）、《启蒙时代》（1875）、《理财天才》（1870）等揭露了新时代资产阶级的罪恶。这些戏剧的主题和风格对这一时代的戏剧产生了影响。人物的恬不知耻、控制他们的投机精神、凡事皆可买卖的观念赋予了剧作阴暗的抨击色彩，在作品中作者对“庞大企业的时代”，“没有理想、没有梦想和希望的时代，铜钱和伪造证券时代”予以谴责。

皮谢姆斯基最著名的戏剧是描写人民的戏剧《苦命》(1859),其主题有别于其他晚期作品。这实际上是一出厄运剧。主人公受的苦难是由他们"悲剧性罪过"、他们凭自我意志破坏习惯的生活方式所预先注定的。而且他们"跨越"道德禁忌的原因,不是犯罪或不良嗜好,而恰恰是自己的优秀品质:农奴阿纳尼·雅科夫列夫是由于个人内心情感的苏醒、对夫妻责任的理想化观念、对妻子强烈的爱;他的妻子丽萨维塔是出于对独立的追求、对夫妻是相爱人的结合的新认识;切格罗夫老爷是由于能真正爱上一个女农奴。解决这一冲突的是主人公们对命运和限制个性的古老道德智慧的顺从,特别是阿纳尼·雅科夫列夫。但是不是他的顺从,而是他的疯狂、强烈仇恨的迸发构成了戏剧的高潮时刻,这一仇恨达到顶峰时,他犯下罪行,杀死了丽萨维塔和老爷私生的孩子。在这一场戏,以及后来的法庭审理、粗暴践踏人的尊严的审讯员进行审讯等几场戏中,皮谢姆斯基对于人民生活戏剧性表现形式的观点得到艺术体现。他把悲剧因素看作恐怖。他六十年代的戏剧充满令人可怕的场景。

73·

奥斯特洛夫斯基在《苦命》中明显觉察出某种针对自己的创作挑战。几年之后他在《凡人孰能无过无灾》(1863)中也采用了与皮谢姆斯基相近似的情节。

"加重"主人公发生的冲突和犯下的罪行,可以说是俄罗斯六十至七十年代戏剧的某种共同特点。这些探索的巅峰之作,也或许是俄罗斯描写人民生活的最悲惨的戏剧作品,便是列夫·托尔斯泰的《黑暗的势力》(1886)。

奥斯特洛夫斯基创作中悲剧性的强化由于喜剧性笑的因素的增长取得平衡。萨尔蒂科夫-谢德林也以自己特殊的调子在自己喜剧中平衡了喜剧和悲剧因素。在表达对当时生活深刻悲剧性理解感受时,他在一些戏剧中,如《帕祖欣之死》(起初命名为《死亡王国》,1857年)和《阴影》(约1865年),把官场描写成波及到全社会的人性死亡、道德败坏的世界。

他把执政当局道德风貌这一特点与国家的反动政策联系起来。政治因素在《阴影》中比在《帕祖欣之死》中更能觉察出来。在赋予形象怪诞性的同时,谢德林使自己的人物失去了作者的同情,用高度的社会喜剧的调子刻画他们。

强化悲剧性和戏剧家的世界观,悲剧性因素深入喜剧体裁,这些特别明显地表现在优秀的喜剧大师苏霍沃-柯贝林(1817—1903)的创作之中。

苏霍沃-柯贝林是一个鲜明而独特的讽刺戏剧家,他和谢德林一样也是从社会生活喜剧起步的。他创作的进化很大方面对于十九世纪下半叶俄罗斯戏剧非常典型:社会批判政治方面以及这一批判的讽刺倾向的深化、表

达的强化、形象和场景的尖锐化、怪诞的增加以及悲剧因素强制进入喜剧、悲剧和闹剧场景对照鲜明的并存,所有这些特点不仅为独特作家的苏霍沃-柯贝林创作所具有,也是时代的标志。讽刺形式的多样化以及将所有这些不同形式结合成一个完整结构、一个系列的倾向,不仅决定了苏霍沃-柯贝林的创作的典型特征,而且反映了这一时代戏剧的共同倾向。苏霍沃-柯贝林的戏剧连成一个喜剧三部曲,每一部都是一部完整的作品,构成了其创作的一个阶段。与此同时,在反映作者思想发展逻辑的同时,它们又成为一个统一的、连贯扩展的艺术构思的不同环节。

三部曲的第一部《克列钦斯基的婚事》(1854)是一出社会喜剧,主要讲述一个外省宗法制的地主家庭与一个来自首都还没有彻底与贵族上层社会失去联系、但已经破了产并准备踏上冒险之途的贵族所发生的冲突。他用向富有的穆罗姆斯基的女儿求婚来掩盖霸占富有的外省人财产的企图。在《诉讼》(1864)中放在第一位的是穆罗姆斯基一家,它如同在第一部中一样又面临破产和受辱的危险。成为迫害穆罗姆斯基一家掠夺者、投机者和敲诈者的是一些官方人士,国家机关的官员。在《克列钦斯基的婚事》最后一场出场的官员是三部曲体系中为警察挑衅寻找牺牲品的头号“奸细”、“眼线”。

公民无权与政府机关充斥着目无法纪、滥用职权状况是一个政治问题,并且政治性主题在《诉讼》中具有重要意义。作者针对同时代政治体制得出的结论是悲观的。全剧结束,邪恶取得胜利,高尚、人性的东西死亡,正义被践踏。在剧情发展过程中,在描写普通人、“私人”苦难的场景中悲剧气氛增长,而在官场发挥作用的场景中喜剧怪诞因素得到深化。官场赖以为生的法律本身就是怪诞的。官场就像一个无情、无人性的机器在运转。在力求揭露官员活动的形式主义,展现其机械性、自动性时,作者用假定性替代了生活真实性。在舞台上他造型化地运用了夸张性明喻和暗喻,就像谢德林借助同样方法在自己的叙事性作品中揭露了官场的本质。 · 74

苏霍沃-柯贝林艺术体系所特有的喜剧元素特别明显和充分地体现在三部曲最后一部——喜剧《塔列尔金之死》(1869)中。该剧具有许多闹剧性场景,而与此同时也是三部曲中最悲观的一部。如果说在第一部被叫做《克列钦斯基的婚事》的喜剧中,婚礼没有发生过,求婚只不过是骗人的把戏的话,那么在最后一部喜剧《塔列尔金之死》中,死亡原来只是借口,是怪异的投机勾当。该剧剧情发生在官僚圈子里,在这里悲剧的翻转成可笑的,而可笑的变成悲剧的。改革后时代迫切的、最紧要的政治问题,是这出剧也是所有三部曲总体不可分割的一部分。在三部曲的前言中,作家强调他赋予自己作品以三段式的结构,其组合的基础是“辩证法所喜欢的数字

三”。有个悖论在于，黑格尔的哲学主张全面进步的思想，他的三段式标志着进步发展。而这位援引黑格尔的俄国戏剧家作品的三段式，描绘的是恶的“进步”，是恶确立自己统治地位的辩证法。在三部曲最后一部中已经“没有了人，只有一群恶魔”，“官僚体制的车轮、滑轮和齿轮”在残酷的“内讧”中彼此咬啮。在这场斗争中获胜的是最没有道德、最残暴、最狡猾的人。这便是苏霍沃-柯贝林运用各种喜剧色彩和形式所创作的一幅倒退、反动、黑暗势力猖獗的阴暗图画。

在这一时期戏剧创作中，历史剧占有特殊地位。普希金曾主张，历史剧作者的职责就是“复活过去时代的全部真实”。奥斯特洛夫斯基认为这一“过去时代”的真实在于人们的日常生活。甚至是最危急的历史时刻，奥斯特洛夫斯基都将其描述成人民在向后几代人传达自己的经验、自己的问题、自己的结局方案的生活场景，以及后代人对其接受或者反对。

阿·康·托尔斯泰（1817—1875）戏剧作品是另外一种“历史真实”。作为一个长篇小说作者，托尔斯泰在讽刺诗中也散布自己批判性的历史怀疑论，在戏剧中也依然是一个悲剧诗人。他三部曲的悲剧作品，内容、主人公性格各不相同，但却构成一个有机统一的结构，一个独特的戏剧三段式。如果说奥斯特洛夫斯基是通过“人民的命运”来表现历史的戏剧性和动态发展的话，那么托尔斯泰则是把决定历史局势的因素看作是国家政权的状况，而这又和执政者的个性相关联。这样一来，构成其悲剧主题关注焦点的“人类命运”，就被他解释成强有力的和有权有势的历史活动家的命运，他们为实现自己的政治理想而展开残酷的斗争。

三部曲作者集中关注的问题，便是将大人物的活动中的政治因素和道德因素相并列，其决定和行为影响了全体人民的状况。剧作家在悲剧《伊凡雷帝之死》（1866）、《沙皇费多尔·伊凡诺维奇》（1868）和《沙皇鲍里斯》（1870）中提出了这一问题。

伊凡雷帝把自己的政治思想，并且首先是个人专制思想放在至高无上地位。在奴役的环境下，社会的道德标准变得愚钝，监督和调整执政强者行为的社会舆论被消灭，而靠这获得敬重的执政者也就失去了支持基础。75·他无法相信身边大臣，没有客观材料来评估人和事件。由此他产生出极度的恐慌，并且在不相信可以获取事件发展情报的实际材料情况下，无限地相信巫师们的超自然知识。没有对环境客观评价就无法进行的理性的国务活动，被替换成非理性地在世界散布吓唬人的幽灵和安人心的虚幻。与此同时，国家的需求得不到满足，国家也就处在惨剧的边缘。悲剧《伊凡雷帝之死》所描绘的情景，令人联想到尼古拉一世执政末期的众多事件，因此该剧在六十年代被看作是一部尖锐的、政治寓意极强的作品。

三部曲的第二部是《沙皇费多尔·伊凡诺维奇》。伊凡雷帝把自己置于人类之上,而他的儿子费多尔则如作家所描写那样,首先是一个人。费多尔无法站到国家的立场上,他悲剧性过错也正在于此,但他的魅力在于他不放弃自己的道德感。费多尔道德上的纯洁,使他丧失了务实妥协的能力,但却赋予了他洞察力。然而对他而言,理性而公正的执政也是无法实现的。他觉察到自己被赋予的权力必然会把他引向作恶,于是便把权力交给追求功名、拥有治国才能的鲍里斯·戈都诺夫,自己去过类似苦行的私人生活,出卖了历史赋予他的使命。

在鲍里斯·戈都诺夫形象中,作家刻画了一个治国才能出众的活动家。他追求理性的执政,让自己的情欲服从于国家的考虑,但又把君主的权力巩固成自己个人的权力,戈都诺夫渐渐也走上伊凡雷帝临死前所处的"与大地相分离"、与社会所有阶层相脱离的死胡同。

这样一来,托尔斯泰历史悲剧系列总的观念是悲观的。作家把十六世纪末历史性转折描写为莫斯科国家上层各政治派别斗争的结果。人民不是他作品中的一个独立的力量。莫斯科的商人、市民、居民时而支持大贵族,时而支持沙皇及其首席顾问戈都诺夫。这些悲剧中刻画政治力量的主要手段,是刻画相互斗争的政治团体代表、领袖与独裁者们富于表现力的"肖像",他们中的每个人被揭示出具有鲜明而独特的性格,是特定政治信条的承载者。但是阿·康·托尔斯泰这些作品中最高的艺术成就,是其塑造的一个置身于党派团体之外,没有那些令大多数主人公不安的政治欲望的人的形象——沙皇费多尔·伊凡诺维奇。这一形象赞颂一个"心地朴实"的人,一个不靠自己思想、而靠自发的道德感强大的人。位于政治阴谋中心、在历史惨变悲剧性环境活动的类似人物,体现出一种思想,那就是人的个性具有永恒的意义,它可以成为评价历史行为以及历史发展本身价值的尺度。

十九世纪下半叶是俄罗斯戏剧急速发展时期,拥有大量鲜明的创作个性。这一时期初,在思考果戈理创作经验道路上,出现了两个独特的、不受什么影响也不相互影响的戏剧体系:屠格涅夫戏剧和奥斯特洛夫斯基戏剧。奥斯特洛夫斯基在几十年期间,不懈地在戏剧文学舞台上劳作,写下约五十部独特的戏剧,是这一领域当之无愧的权威。这一时期的任何一个戏剧家,都不能不看重他的成就和他在舞台上创立的艺术风格。

但是苏霍沃-柯贝林与萨尔蒂科夫-谢德林塑造出自己的、有别于奥斯特洛夫斯基的当时社会风貌。他们提出一个隐喻性的、怪诞的形象体系,这一体系是由从政治角度评价时代的典型和冲突所决定的。

讽刺也渗透在皮谢姆斯基的戏剧中，尽管在其戏剧中社会揭露的尖锐性没有和什么重要政治问题相联系。对皮谢姆斯基以及对奥斯特洛夫斯基来说，文化历史主题具有重大意义。

在阿·康·托尔斯泰的悲剧中，对历史进程的政治认识结合着心理认识。

戏剧体裁的多样性，它对像果戈理、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、萨尔蒂科夫-谢德林等人的艺术发现所代表的叙事文学创作成就的掌握，促进了戏剧中"可能性"界限的急剧扩展。在这其中奥斯特洛夫斯基功劳卓著，他不接受在欧洲、特别是法国同时代戏剧家中间广泛流传的那些舞台和戏剧规则的教条化认识。

十九世纪下半叶戏剧艺术形式和风格多种多样，在其中现实主义方法占统治地位，这使那些像列夫·托尔斯泰和契诃夫戏剧那样的革新现象的出现成为可能。

76·

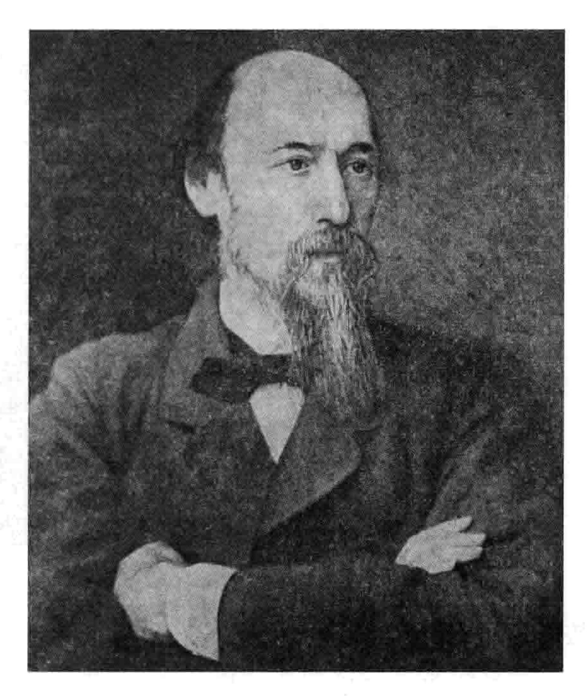
7. 涅克拉索夫

不仅在俄国，而且在世界文学史上，只有为数不多的语言艺术家能像涅克拉索夫那样，与自己人民保持紧密的有机联系，以诗歌魅力和激情表达其思想和愿望。

尼古拉·阿列克谢耶维奇·涅克拉索夫(1821—1877)是十九世纪四十至七十年代民主主义文学和政论的一个中心人物。他的创作真实而广阔地反映了这一时期全部俄国生活。他在俄国诗歌中留下深深的印记，是整整一个流派的奠基者，对以后几十年的诗歌发展产生显著影响。

这位未来的诗人童年时代是在不富裕的父亲的庄园度过的。童年的印象对涅克拉索夫产生不可磨灭的影响，后来在他的创作中得到多方面反映：有故乡的大自然，特别是伏尔加河；还有与农民孩子的友谊，他因此常受到严厉的父亲的打骂；有家中专制父亲的独断专行留下的众多阴郁印象，当然还有受难母亲——具有高尚纯洁心灵女性的形象。1832—1837 年间涅克拉索夫在雅罗斯拉夫尔中学学习，1838 年来到彼得堡。在这里他经历了严酷的生活考验：半饥半饱的生活、文学无产者的艰苦劳作、首部诗集的失败(《幻想和声音》，1840 年)。但是不久以后年轻的诗人逐渐接触别林斯基及其周围作家(屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、格里戈罗维奇等等)。这一交往对诗人形成民族主义思想主张具有决定性意义。他开始成为逐渐形成的"自然派"的核心活动家之一，写下一些揭露社会不平等的讽刺性作品。从 1848 年开始他成为《现代人》杂志这一革命民主思想的先锋机关刊

物的出版者和实际上的主编。随着1853年车尔尼雪夫斯基以及后来杜勃罗留波夫进入杂志工作，《现代人》杂志成为最先进、具有激进情绪的平民民主主义知识分子表达自己观点的阵地。1866年《现代人》被查禁，从1868年开始到生命终结涅克拉索夫担任《祖国纪事》杂志的出版者，在杂志周围聚集了最先进的文学力量。



涅克拉索夫肖像 克拉姆斯科伊 1877年
特列季亚科夫美术馆

在自己的创作中，涅克拉索夫讲述了劳动农民贫苦命运（《一块未收割的田地》，1854年），抨击地主的寄生生活，揭露自由贵族知识分子的孱弱。在农奴制改革前夜民族解放运动高涨的浪潮中，他创作了许多充满革命激情的作品，如《维·别林斯基》(1855)、《诗人与公民》(1858)、《大门前的沉思》(1858年首次刊登在赫尔岑所办的报纸《钟声》上)、《孩子们的哭声》(1860)等。

在长诗《不幸的人们》(1856)中，诗人在表现别林斯基的某些特征同时，塑造了革命爱国者的概括形象。在长诗《寂静》中他歌颂了普通俄国士兵——塞瓦斯托波尔保卫站所建立的功绩。

到六十年代初，他已经被公认为是俄国诗歌整整一个潮流的领袖。

面向民众生活成为十九世纪中叶诗歌的紧迫问题，特别是在六十年代农奴制改革后的转折时期农村处于极其复杂的形势。这种朝向具有各种各样的形式、目标和演进：有对日常生活和民间创作的热切关注，有对人民苦难的强烈同情，有革命宣传号召，有对压迫人民者的讽刺。这一主题集中在涅克拉索夫名字周围，形成“涅克拉索夫流派”。

七十年代初，在“走入民间”革命运动新高涨时期，涅克拉索夫创作了几部革命历史题材的长诗(《祖父》，1870年；《俄罗斯妇女》，1871—1872年)。他把目光投向1825年的英雄们。在讲述十二月党人的功绩、勇敢和自我牺牲精神的同时，诗人教导人们要无私地为祖国服务，号召青年学习他们



涅克拉索夫的诗歌《彼得堡的角落》插图 木版画 茹科夫斯基 1854年

的高尚榜样。

涅克拉索夫地位的独特性在于，当他走向对人民生活和人民思维方式广泛而充分认知时，他并没有牺牲自己抒情个性的特点。而且在十九世纪俄罗斯文学中很难找出另一个诗人，能在自己创作中如此充分、有力和多方面地反映自己"强烈的个性"。

涅克拉索夫诗歌中体现出的抒情性格复杂、矛盾而丰富。也许正是这种极端、对立特征的综合决定了这一性格以及整个诗歌系统的独特性。

陀思妥耶夫斯基曾经评论涅克拉索夫说："这是一颗受伤的心，这一留存一生、永不愈合的伤口，也就成为他全部诗歌的源泉，成为他对一切饱受强权苦难事物热切到痛苦程度的爱的源泉。"的确，涅克拉索夫诗歌的主调就是强烈的苦难感。起初他说他的缪斯"教会了我感受自身的痛苦"，后来又说："我命中注定歌唱你的苦难，/受忍耐痛苦折磨的人民！"

77·

涅克拉索夫的"忧郁"和"伤感"情绪不是传统浪漫主义的"伤感"和"忧郁"，而是特殊的诗歌状态，具有广阔的题材风格视野：

> 我的诗忧伤，如同对不幸的哀怨，
> 在北方荒漠般的河岸上……

涅克拉索夫创造出了特殊的节奏，可以说成为"忧伤的节奏"——诗节具有无限(潜在的)时空延展、从一行转到下一行的长句子、"贫瘠"的动词

韵、单调的三音节诗律(这种诗节对诗人来说极为典型,就像公认的他讽刺作品的"歌曲段落"形式一样)。

涅克拉索夫创作特有的"苦难感",与其善于从整个生活印象潮流中选取"一切饱受强权苦难事物"形象的独特观察力具有紧密联系。涅克拉索夫塑造的形象极其尖锐地体现了诗人目光总是痛苦地凝视苦难景象,永远留在读者思想意识中。我们不妨回想一下曾使陀思妥耶夫斯基激动不安的那个受苦的马的形象,或者涅克拉索夫那首著名的、引起一些批评家热烈赞赏而另一些批评家强烈不满的诗作《夜里我奔驰在黑暗的大街上》。诗歌描绘了一个极端的境况,就如格里高利耶夫所说"集中了所有可怕的贫穷、饥饿、寒冷": ·78

你记得那一天吗,
我垂头丧气,筋疲力尽,病饿交加?
在我们一无所有而寒冷的房间
呼出白色的雾气一团团。
记不记得那烟囱发出的凄厉的声音,
那飞溅的雨点、若明若暗的光线? ……[①]

女主人公身上过去没有欢乐,现在极其可怕,未来没有希望。这首诗的的确确以一个强劲的合音,融合汇聚了涅克拉索夫诗学中的所有阴郁成分,所有声音和色彩。

但是,如果只说涅克拉索夫诗歌中"苦难的深渊",这种观念是不全面的,扭曲的。丘科夫斯基指出:"他到处喜欢描绘丰富的、坚实的、沉重的、过度的肉体",并且引用长诗《祖父》中的场景作为佐证,涅克拉索夫的"塔尔巴加泰"便展现了自由、富足生活的繁荣景象。

问题当然不在于描写"沉重的"和"过度的"肉体,这也是片面的,而在于诗人特有的那种对和谐而完整的生活运动的憧憬。无论在对苦难的特殊关注中,还是对完整生活的憧憬中,都表达出了涅克拉索夫——作为一个人和一个诗人的同一个特征,那就是抒情的忘我性、极端性,强烈而专注的能量:"我不知道哪里有中庸……"

费特式的"苦难的喜悦"以及因喜悦而痛苦,即对过度而不长久的幸福感到痛苦,与涅克拉索夫的世界观格格不入。在涅克拉索夫的诗歌中痛苦

---

① 译文采用魏荒弩译《涅克拉索夫文集》,上海译文出版社,1992年。——译注



涅克拉索夫诗歌《夜里我奔驰在……》的插图
德米特里耶夫 十九世纪六十年代初
国立文学博物馆

和喜悦不可能相互渗透。他总是一极上是无法消除的痛苦,另一极上是对生活的憧憬,没有阴影和过渡色。这种抒情的忘我性也表现在清晰的情感色彩上。在涅克拉索夫描绘的风景中,可以感觉到他在追求发现一种意义的全部生活并且将其推向极致:"那里的绿色艳于翡翠,/轻柔胜过丝绸地毯"。

涅克拉索夫把抒情的忘我性看作是诗歌创作的基础和前提。他提到过"毫无保留地忠诚于情感",而正是这种"毫无保留"注定了涅克拉索夫青睐于夸张,在夸张中体现了抒情情感的极致:"九月在喧嚣,我亲爱的故土/在雨水下一直哭嚎不停。"

在涅克拉索夫那里,有机的抒情才能的特性,直接而自然地与面向广大群众、面向人民——他的这一重要的创作使命相符合。并且涅克拉索夫对夸张的倾注(这也和他有许多讽刺揭露作品特点有关),赋予了他的诗歌一种在广大听众那里"获得反响"所必需的魅力和气魄。夸张有各种形式:可以是纯粹数量上的夸大("遭了十四次火灾"的官吏,或者"在五俄丈的空间中,/你也许会数得出/上百冻伤的脸和耳朵"),可以是夸张性的隐喻("新兵妻子和母亲的眼泪/把尘土压落在地面上,/它再已无法扶摇升腾/在我亲爱家乡的上空"),也可以是阴郁和暗黑的极度浓缩,就像在《夜里我奔驰在……》那首诗中一样,格里高利耶夫对此评价说:"比方说,还有什么能在我们所引用的这首诗里,在涅克拉索夫劈头盖脸撞击情感的重锤之后……还有什么能在这重锤之后触动震惊了的心灵?"

最后,即使在其公民诗歌中也有着同样的公开的夸张。在爱国革命青年小组中传唱的《唱给叶辽穆什卡的歌》中,涅克拉索夫写道:

在慈父般的屋檐下,

就没有一粒
孕育着纯洁的、人道的生活的
有益种子，掉进我们的心里。[1]

这里说的是“没有一粒”，而实际上在《弗拉斯》、《萨沙》、《小学生》等作品中，就已经写下，就已经成为具有生命力的让人耳熟能详的诗句：

那个大自然并非无能，
那个地方不会死亡，
它能够从民众之中，
无数的光荣的人们，
无数善良而高尚的人，
有着强大爱心的人……

一些当代研究涅克拉索夫创作的学者，认为《唱给叶辽穆什卡的歌》是向进步青年发出的具有教谕性的诗歌的典范，对作品的分析充分证明了诗人所采用的所有诗歌手段，针对的正是青年们所特有的极端性。他们认为，这类诗歌不可避免的并且不加掩饰的假定性手段，让我们可以在其中发现标语口号，发现夸张，发现强烈的宣传鼓动“手势”。

在和涅克拉索夫抒情特色相关的一系列问题中，嘲讽占有特殊的位置。 · 79
涅克拉索夫四十年代的一系列创作，如《外省小官吏在彼得堡》、《大话家》、《当代颂歌》等，都仿佛处在幽默娱乐与讽刺揭露文学的交界线上。嘲讽原则也给涅克拉索夫所有创作打下了重要烙印。

后来，他的讽刺越来越尖锐。涅克拉索夫讽刺诗的巅峰和最尖利之作是他最后一部长诗《当代人》(1877)，其中几乎没有一丝光明，完全是恶的可怕堆积。在《当代人》中勾画了所有官僚资产阶级上层、改革后俄罗斯的主人们，有“头号工厂主”、股票家、行政官、银行家、地道俄罗斯承包商、“外国要人”、律师、工程师、文人们……

长诗的风格并非完全统一，部分地带有轻松小品风格(特别是在第一部分)，但是还是塑造了一些有意义的形象(扎岑、什库林)，表现出涅克拉索夫这位托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的同代人也是一位深刻的心理大师。

涅克拉索夫的嘲讽有各种不同的表现：既有对反动思想及其所有者的

---

① 译文采用魏荒弩译《涅克拉索夫文集》，上海译文出版社，1992年。——译注

愤怒讽刺,也有由于祖国和人民的艰难处境引发的痛苦的反讽,还有由理想与实现理想间矛盾产生出的自嘲。还要想到所谓"守旧的嘲讽",按作者的话说,它毁灭了我们身上的"朴实与直率"。

涅克拉索夫的嘲讽,也出现在诗人以其清醒的头脑、"实干性"和直率,反对披在现实身上的任何一种浪漫主义的外衣的地方。产生这一矛盾的原因,部分地可以由诗人的立场来解释,他是以嘲讽的薄外衣来掩饰自己极端突出的抒情情感。

涅克拉索夫诗歌立场具有极端性和毫不妥协性,这一点还表现为诗人同样的高声地既发出公开的抒情自我表现,也发出直接的哀怨、尖锐的抨击,还有热切的悔悟:

80·

我们会感到耻辱!
我们会感到耻辱
为他们的无知和痛苦!
……
为何你们要将我撕裂,
打上奴隶名字的烙印?
我来自你的肉体和骨血,
你这狂暴凶残的人群!

在长诗《严寒,通红的鼻子》(1863)和诗歌《奥琳娜,士兵的母亲》(1863)中,人民的世界观成为检验包括作者自身观点价值的道德和美学标准。这里已经没有了旁观者的观点,如同《在乡村》(1853)一诗中那样,在那里作家的话语是一个倾听老妇人长篇怨诉的异己的外来人的话语。《奥琳娜》严格遵守了生活真实可信和高度概括的尺度。并且《奥琳娜》中的结局绝对不是偶然性的,尽管展示了作家的解说,但它被纳入了全诗的修辞,并且既不带有抱怨,更不带有嘲讽:

"他熄灭了,犹如圣像前的
那支小小的蜡烛……"
言语虽少,而悲哀像江河,
悲哀的河水深不可测!……[1]

① 译文采用魏荒弩译《涅克拉索夫文集》,上海译文出版社,1992年。——译注



涅克拉索夫诗歌《官吏》的插图 木版画 科夫利金 1877年

而这一场景实质上与《在乡村》一诗相仿(一个老妇人讲述自己儿子之死),但作者在这里没有像在那首诗里那样用忧愁而痛苦的嘲讽铠甲把自己与别人的困难相分离。

涅克拉索夫的《弗拉斯》(1854)曾在当年引发富有争议的评价。例如,陀思妥耶夫斯基欣赏这一形象,并且认为其是一部"无限美妙的诗作",而同时还称之为"小丑式的",主要是由于其中描写了推动弗拉斯走上流浪之途的梦境。但是这里没有嘲讽,也几乎没有虚构。当代研究者 M. 金认为,弗拉斯所梦见的阴间的形象与宗教诗、故事传说具有相似性。全诗保持着客观叙述的调子。作者的声音不带任何修辞和古怪腔调,与来自民间的讲述者声音相吻合。从而涅克拉索夫扩大了自己诗歌声音的音域。"涅克拉索夫诗歌的民主性和社会新意义表现在……对抒情封闭性的破坏上,在这内在抒情世界、心灵最深处面向另一个世界的开放性中,在对这一新世界的认识、接纳于己之中",斯卡托夫写道。正是在这之中表现了涅克拉索夫诗歌发展的一个倾向,即最大化地扩大和丰富抒情主体的思想意识。

民间的思维方式和民间修辞不加任何修饰就可以既为最隐秘的抒情叙述,又为政治批判所用。在某种程度上这就是涅克拉索夫诗歌的最基本属性。在像《拘谨》(1852)那样相对比较早的诗歌中,就可以发现涅克拉索夫

典型的解决方式，那就是将个人的苦难融入民间的哭诉。这首诗不具有“民间创作”的风格，其中表现了一个平民知识分子的心理构成和散文化的词汇：“我要走进她的社交圈，/在那里我会聪明而机智！”并且所有这些词汇会自然而然地化作和完结于歌中的哭诉：

可怕的贫困将我重压，
父亲从小就让我惶恐。
不幸而可怜的命运啊，
最终要了我的命！

81· 作者将民间诗歌修辞作为自己的抒情语调。民间哭诉语调与作者声音语调相融合。涅克拉索夫式的三音节诗律也起了十分重要的作用。涅克拉索夫的抑抑扬格“哭诉”非常容易变成歌曲，如《三套车》(1846)、《送葬》(1861)等。

独特的，通常是有形直观的、具体的修饰语、比喻，也使涅克拉索夫的诗歌体系与民间创作相接近。甚至是最抽象和“诗歌化”的主题，他都一定要将其和突出强调的现实的、物质的世界相关联：“像牢门的轧轧作响，/我讨厌我内心的呻吟。”

在长诗《严寒，通红的鼻子》中，诗人使用单义的和充分准确的修饰语，将其与庄重古老的成语相结合，塑造出亡故的农夫令人惊奇的形象：

睡着了，一辈子辛辛苦苦！
睡着了，为人世操劳奔忙！
他已经无忧无虑，
躺在白松木的桌子上，
他躺着，神色严峻，动也不动，
床头上点燃一支蜡烛，
脚上穿着新做的树皮鞋，
身上穿着宽大的麻布服。[①]

涅克拉索夫诗歌的最高成就，如《货郎》(1861)、《绿色的喧嚣》(1862)、《严寒，通红的鼻子》(1863)、《谁在俄罗斯能过好日子》(1863—1877)等，

---

① 译文采用魏荒弩译《涅克拉索夫文集》，上海译文出版社，1992年。——译注

开启了诗人与人民关系的新阶段。人民不仅仅成为人道情感对象和革命宣传的对象，而且人民真实的生活状况在诗歌中得到了再现。人民的内心生活也逐渐成为涅克拉索夫创作的最重要的主题与主要的道德和美学评价标准。

长诗《货郎》直到今天在很多方面还是一部未被充分解开的"谜一样的"作品。在对涅克拉索夫的研究中，许多人试图从这部作品中读出为躲避书报检查的被加密的社会揭露文本。这种努力可以理解，因为《货郎》有别于长诗《严寒，通红的鼻子》，特别是《谁在俄罗斯能过好日子》，诗中社会冲突的尖锐程度被压低。人民的生活处于统一的运动中，它没有被作者的思想分析所拆分。不过，这里既有社会的恶、战争的灾难，还有农民无比沉重的劳作，最终还有使生命夭折的偶然不幸，但是开篇歌曲的胜利进军，其对全诗、仿佛也是对全部人民生活具有象征性标志的第一行（"哎，小货箱儿满上满"）引领着全诗。长诗留给人们的整体印象是人民生活的美，无边无际和无穷无尽，尽管个别人命运遭受悲惨结局。诗歌的社会、革命的意义首先就在于此。

使涅克拉索夫与人民世界观相接近的还有他对大自然的特殊态度。这是私密的、社会的和大自然人民的因素交织的节点。

涅克拉索夫对自然现象，甚至是天气的最微小变化有着特殊的、病态的敏感。这一个人隐秘的、几乎是生理上的感受不可分割地与社会评价相联系：

我们的村庄里寒冷、饥饿。
忧郁的早晨——潮湿，烟雾

唉，我们真不该笑着看世界！
我们看它透过灰暗的网，
那网来自潮雾，来自雨雪，
沿着房屋窗户向下流淌。

涅克拉索夫对自然的态度是直接的、实际的、人民的。自然并不呈现政治哲学的、形而上学的面目，与人的生活平行，而是人的生活本身在涅克拉索夫那里就处于与自然最直接而且不可分割的联系中。《绿色的喧嚣》是涅克拉索夫诗歌中最光彩夺目的一首。这首诗是人民的，首先从其揭示精神理想的高度和自由性上看即是如此。诗所揭示的理想与高度真实的焕发活力、繁花盛开的世界紧密相连。在这里作者的声音融化在人民的声音 ·82

之中。

涅克拉索夫对待人民和自然世界的态度，特别明显地体现在长诗《严寒，通红的鼻子》之中。它的开头非常阴郁（女主人公等待着自己的死亡），结尾是女主人公之死。情节的发展不仅打破了民间迷信，而且也推翻了传统民间文学观念：达丽亚按照童话里应该的样子，正确而温和地回答了严寒大王的问题，但是没有得到应有的奖赏，并且冻死在森林中。

但是长诗对童话的态度更加复杂和间接。作者在这里揭示了自己的理想，社会和自然因素相统一的自由和谐生活的理想。直到悲惨事件发生前农民的家庭生活表现得甚至是田园牧歌式的：

> 她的意识明确而坚定，
> 认为他们的生路全靠劳动，
> 而劳动使她获得了报答：
> 全家人无需在穷困中挣扎，
> 他们始终有一所温暖的屋子，
> 面包烤得好，克瓦斯有味道，
> 孩子们长得又胖又结实，
> 节日里还有多余的面包。①

农民的劳动场景在垂死的达丽亚的梦幻中几乎就是天堂里的景象。家庭关系也同样是理想化的，不仅是夫妻子女之间的关系，而且还有与公公婆婆的关系。

最终，达丽亚形象本身成为涅克拉索夫理想的鲜明体现："纯正的俄罗斯农妇"，"庄严美丽的斯拉夫妇女的典型"。实际上，在长诗女主人公的形象中，不只体现了理想的农村妇女，而且完全可以说是理想的人，其中包括涅克拉索夫本人"抒情性格"的一些理想化特征：饱满的生命力，勇敢而自由，同时又"务实"、严肃、节制：

> 饥饿、寒冷，都能够忍受，
> 她永远是耐心而又沉静
> ……
> 她能把奔驰着的马儿拦住，

---

① 译文采用魏荒弩译《涅克拉索夫文集》，上海译文出版社，1992年。——译注

她会走进燃烧着的茅屋![1]

在长诗的末尾,达丽亚死去的场景中,叙述为抒情独白所替代:

万籁无声啊!
心灵正为着悲伤和爱情慢慢地死去。
你伫立着,你会感到
那征服她的是死一般的沉寂。[2]

在这里涅克拉索夫也表现出了与在《绿色的喧嚣》、《奥琳娜》、《弗拉斯》及其他许多作品中同样的忘我再现能力。即使是民间童话也是以双重面目出现。严寒大王杀死达丽亚,在他身上本该体现出与人敌对、形成威胁的力量,但是在长诗氛围中他更多地毁灭和消融的是苦难,而不是生命本身。假如说在长诗开篇的《献词》中,自然的力量以极其恐怖和不和谐因素出现:"暴风雨在花园里咆哮,并破门而入",那么在长诗末尾逐渐发展成为既是痛苦的加剧,也是痛苦的淡化。长诗结尾似乎证实了《献词》中阴郁的预言,但也肯定了主人公们身上的美和魅力,这使其与民间文学正面人物相接近。在这里,一切都渗透了对人民身上无穷生命力的情感。

在诗人宏大的、断断续续花了接近十五年创作的叙事长诗《谁在俄罗斯能过好日子》中,涅克拉索夫仿佛在努力要把他和其他作家关于人民没来得及说的一切收集起来("在我面前站立着成百上千万鲜活的生命从来没有被描绘")。

长诗的第一部,是在成为对人民的新奴役的1861年农奴制改革后不久完成的。涅克拉索夫称赐给农民的"自由",是彻头彻尾的欺骗,是对农民群众的侮辱。难怪长诗主人公出发去寻找对"谁在俄罗斯能过好日子"问题答案的村庄,具有这样一些绰号,如"补丁村"、"破烂村"、"赤脚村"、"焦土村"、"空肚村"、"灾荒村"。并且这些流浪者在"解放了的"俄罗斯无尽的道路中转来转去,无论如何也找不到:

不挨鞭子省,
不受压榨乡,

---

① 译文采用魏荒弩译《涅克拉索夫文集》,上海译文出版社,1992年。——译注
② 同上。

不饿肚子村……[①]

民间童话情节与现实形象、逼真的生活细节、典型人物性格的有机结合,使作者有可能再造出独特的俄国改革后现实生活的百科全书。

似乎在涅克拉索夫其他长短诗作中具有生命力的一切,都被他尽力收集起来,在这首长诗里以宏大规模予以展现。在这里,从总体构思到最具体的生活实物都表现了诗人对农民生活惊人的成熟、深刻和充分的理解。

83·

长诗在我们面前展现了庞大的人物画廊。首先当然是农民,并且总是未混同于"农民大众"的鲜明的个体,从爱真理、良心化身的叶米尔·吉铃到机灵鬼、好吹牛,但不失可爱的克里姆·拉文。不只农民,而且社会其他阶层都被作者以生动而具体的形象表现出来。有沦为乞丐的家仆,忠实的奴仆,受尽折磨的伤残士兵,也有朝圣香客这一经典俄罗斯人物类型的各种变体,有利用农民轻信的骗子,有义士、苦行者,有讲述雅松往事神奇故事的香客。有地主,以及同时以嘲讽和关注神情描绘出的他的全家(比方说,人们难以忘记那个不甘情愿照顾公公,发了疯的农奴主的白胖胖、梳着漂亮辫子的太太)。有出人意料的乡村神甫,也有善良而高尚的牧师的形象,他和农民同甘共苦,对其苦难给予深切同情,有好心的省长夫人,还有那个来自小俄罗斯的歌手,主人曾答应带他去意大利,但却将其抛弃在破败荒凉的庄园。涅克拉索夫一贯的艺术丰厚、情感极端、观察仔细的特点全在这里体现出来。同时又处处把农民的观点、他的评价和判断标准作为最初的起点、道德和美学取向。

民间童话情节和童话风格在《谁在俄罗斯能过好日子》中扮演着非常重要的角色,问题关键不仅仅在于这方便于展现构思。童话故事主干首先便揭示了其对正义和善良最终能够实现的深刻和不可征服的信念。童话叙事手法从一开始就立即营造出童话可信性、时间确立的无条件性和童话评价的无可争议性的氛围和调子。这一民间文学的无条件性贯穿长诗全部内容。

客观而多方面的对人民生活的全景描写与革命宣传相汇集,编织成无法分离的纽带,融化于民间文学的评价中。革命宣传号召基本上(除最后一章外)并不是以直接方式出现,而是出现在同样的民间思维模式之中。例如,作者对"哪一天庄稼汉不再买布吕赫尔和那愚蠢的英国贵族,而从集市上带回去别林斯基和果戈理的书"的著名抱怨,就是以民间文学惯用的

① 译文采用飞白译《谁在俄罗斯能过好日子》,上海译文出版社,1981年。——译注

呼吁方式表现的：

啊，信正教的庄稼汉！
俄罗斯的同胞们！
你们听见过这些名字吗？[①]

涅克拉索夫还描绘了没有一点声息的农民之家倾听香客讲故事的场景，并且完全不被察觉地从对以日常生活的描写转到革命性号召上。这一转换不被察觉是因为对“播种者”譬喻性的召唤穿上了与农民生活方式相同的外衣：

当旧的耕地地力耗尽，
使耕种者白费了劲，
他会在森林边缘
试着把荒地开垦。
开垦的工作是艰苦的，
但是新开垦的地
不需要施肥，
就会给他丰饶的收成。
俄罗斯人民的心灵
正是这样一片沃土……
快来吧！播种的人！……[②]

好像是对农民生活叙述的延续，但同时这已经是一个譬喻，直接向革命启蒙主义者们指出走入人民眼下为香客们的故事等等占据的那些心灵天地的必要性。

这样的启蒙主义者、“人民的辩护者”形象，是从全诗的机体本身中生长出来的，某些方面甚至似乎出人意料（即起初农民们关于“幸福人”争论所没有预料到的），但他确实是农民们寻找的幸福者。这个年轻人的出身、从他口中道出的思想感情、他的姓氏本身，都紧密联系着那些毕生成为涅克拉索夫的理想、无条件为人民服务的化身，从他踏上这条路，他就在他们面前表示忏悔，“他们的画像从墙上用责备的眼神望着我”。但是在这里（这

① 译文采用飞白译《谁在俄罗斯能过好日子》，上海译文出版社，1981 年。——译注
② 同上。

对涅克拉索夫而言也是具有极其重要象征意义的），这个诗人长期期待和召唤的人，那些“善良的、高尚的、有强烈爱心的人”之一的青年人形象，的确是诗人“从人民中间推出的”。格里高利·杜勃罗斯克隆诺夫[①]从骨子里就是个“大老粗”，乡村助祭的儿子，他父亲“比最苦的农民还苦”，“自己也老是半饥不饱”。诗人刻意强调主人公与所有农民大众不可分割的联系，他和他哥哥萨瓦——

84·

哥俩都是温和的
朴实的小伙子，
撒种、割麦、割草，
还有过节喝烧酒，
都不输庄稼汉。[②]

故乡村庄“喂养了”格利沙，这里的“喂养”不只是转义的，也是直接意义上的：“多亏了大老粗们/和多姆娜分享面包”（也就是和格利沙和萨瓦的母亲）。

如同在涅克拉索夫毕生生活和全部诗歌中一样，在格利沙心中，母亲的形象和故乡的形象融合在一起，格利沙“想母亲/也想养育了自己的/整个大老粗村”。

在出现青年奋斗者的最后一章《全村宴》中，提出了“谁是俄罗斯最大罪人，谁是最大圣人”（手稿中本章的题目）的问题，提出了人民良心和罪恶尺度的问题。人民良心深处在于，受尽折磨和压迫的农民情愿承认农民的罪重于一切。并且尽管格利沙·杜勃罗斯克隆诺夫恢复了他们对自己的信念，用革命民主精神向他们揭示罪孽不由他们负责，“罪孽的总根是农奴制”，但是推动他走上献身之路的正是对人民良心深处和真理情感的认识：

奴役压不服
自由的心，——
人民的心
就是黄金！
人民的力量
强大无比，——

① 飞白译作“向幸福诺夫”。——译注
② 译文采用飞白译《谁在俄罗斯能过好日子》，上海译文出版社，1981年。——译注

良心坦然，
真理永存！[①]

民间文学在这里以如此广阔的洪流涌入涅克拉索夫的创作。在这其中，诗人阅读到的1872年出版的包含著名的伊琳娜·费多索娃的哭诉（以及自传）在内的《北方地区哭诉集》也起了不小的作用。当然，她的哭诉的影响特别反映在很大程度上直接依据其素材构成的《农妇》一章中。在长诗《谁在俄罗斯能过好日子》中，民间口头文学文本成为情节基础。在《农妇》一章中主要利用了日常生活歌曲，其主题成了本章许多片段的内容。涅克拉索夫还非常广泛和出色地将民间谚语、俗语和谜语化入诗歌。他通常将其扩展为暗喻或明喻，揭示其最初的神话存在形式。

这样一来，对涅克拉索夫创作而言，他诗歌中一些初看起来成为鲜明对照的方面形成有机的结合，他把强烈的抒情的“我”的独特性，与“他生活和个性”以及“义无反顾”融入人民大众的“突出特征”，与他善于自由而自然地用民间诗歌思维方式表现自我的能力结合起来，同时避免任何过度修辞和变异。当然，这并不意味着他拒绝承担诗人的“教谕”角色。相反，对于广大人民群众如何掌握时代的先进思想的问题，涅克拉索夫的解决途径是将这些思想纳入民间诗歌修辞，并且它自然而然地成为这些思想的表达方式。

8. 十九世纪下半叶的诗歌

到五十年代中期前，在小说明显占主导之后，开始出现抒情诗的繁荣，不过为期不长，到了六十至七十年代抒情诗就已经衰落（几乎直到世纪末）。但是这一短暂的繁荣时期还是硕果累累。有大量的诗集出版，批评界的注意力集中在新的诗歌作品上。

1850年出版了阿法纳西·阿法纳西耶维奇·费特（1820—1892）的第二部诗集。他的第一部诗集（《抒情诗集》）在1840年已经出版，但不为人关注。在五十年代费特为相当广泛的读者群所了解和承认。随后的“非诗歌”时代长久阻碍了对他的赞誉。他的汇总诗集（第一、二卷，1863年）很长时间都没有卖掉。六十年代，当社会势力急剧分化时，费特离开了文学，醉心于扮演一个精明能干的地主的角色。当时“纯艺术派”诗歌长时间成为

① 译文采用飞白译《谁在俄罗斯能过好日子》，上海译文出版社，1981年。——译注

进步批评界嘲讽和戏仿的对象。而费特对公民诗歌的攻击也招致民主读者的不满和民主舆论的强烈反对。只是到了垂暮之年，费特重回创作，出版了总题目为《黄昏之火》的四本诗集。

“纯艺术诗歌”术语本身具有相当大的假定性。例如，费特笔下的人沉湎于大自然，而非历史，但是他诗歌描写的对象又总是最真实、极端充分而饱满的每个瞬间。费特抒情诗中的人向“全能的大自然”的任何展现敞开，用蒲宁的话来说，每个生活瞬间他都“领受着大地本身，领受着创造出世界的所有那些感官的、物质性的一切”。

85 ·

费特肖像 列宾 1882年 特列季亚科夫美术馆

在他诗歌中找不到社会现实景象，同样也找不到当时意识形态问题的直接反映。费特并不追求描写生活的日常操劳、灾难和苦痛。他诗歌使命就是将生活置于特殊的视角，使其成为美，成为直接实现的理想。

正是这一生动美感和尺度促使费特写出诗歌，对此列夫·托尔斯泰评价道：“这十分美妙。即使它有一天被打碎，散成瓦砾，只能找到破损的碎片……人们也会将碎片放进博物馆，照着它学习。”

所有这一切并不意味着费特的世界观中不存在苦难、痛苦，只是苦难本身只有在其化为美的程度上才能进入诗歌。被美净化了“苦难的欢乐”，被克服了的苦难，以及由于人无法容纳生活富足、充裕而产生的痛苦，所有这一切都进入到费特的诗歌世界中。这种化为美的痛苦并不总是为读者所理解，而诗人似乎也不需要同情和回应。只是偶尔，似乎“克制不住”，他才直接提出，这一无瑕之美消融和“解除”了真正的人间悲剧：

……当草原上，令人惊奇，
午夜的黑暗中过早地燃亮，
在你面前的远方透明而美丽

突然升起一片霞光，

目光不由自主为这美吸引，
投向这黑暗尽头那恢宏光辉，——
莫非当时已没有东西向你低语：
那里有人化为烟灰！

费特本人坚持主张大自然的美、外部世界的美，与其在艺术中的反映相比占有优先位置：

只有歌需要美，
而美却无需歌。

外部世界的美在费特面前仿佛永恒的奇迹，唤起他的欣悦，让他因爱生痛，甚至唤起某种惶恐的景仰：

我和你并不祈求奇迹，
只是祈求奇迹般的真实。
对灵魂来说没更坏的东西，
甚于失去理智的沉迷。

这里实际上包含着对失去生活联系的艺术发出的直接警告。

瞬间的充实饱满，包含着“严肃的”本体论内容，这就从根本上使费特的诗歌不同于印象派诗人。在追求渗透到现象背后，揭示其内在深刻本质中，诗人几乎消除了“我”的具体个性，使自己化为仿佛是一个精确而敏感的感受器官。

费特所特有的不是盲目的直觉，不是偶然的省悟，而是目光清醒和明确。很多人都谈到他如何擅长传达自然的外部生命体征、四季的更替等等。但是在这“可视的外罩”(丘特切夫语)下，诗人能够感受到大自然完整而不可分割生命的统一性——“它自身”。

说费特笔下的自然是“活化的”、“人性化的”是不正确的。正确的应该说它自身是“充满思想感情”。在他的诗行中，自然具有自己的、深刻而神秘的生命，而人只有站在精神昂扬的最高处才能参与其中。

· 86

费特的诗体现了一种观念，即把大自然当作是一个活着的、运动着的、能呼吸的整体(“呼吸”的形象，如呼吸、叹息等等，以及“运动”的形象是费

特的自然世界的代表性形象）。

在他那里扮演重要角色的是世界纵向界限的开放性、扩展性，是“天”与“地”不间断的交换和相互映射，是其彼此的开放性：

> 大地呼吸着自己所有的芬芳，
> 为与天空齐头只能在叹息，
> 天空本身带着不朽的夕阳，
> 在宁静的映照中重复自己。

或者：

> 天空像大洋一样张开，
> 沉睡的大地微光如海。

这一相互开放和联系也体现在最具体的生活细节之中：

> 鸟儿又从远方飞来，
> 飞向解冻流冰的河岸，
> 温暖的太阳高挂在天空，
> 等待着香气馥郁的铃兰，——①

只是逐渐和整体地置入世界活的统一深刻而具有象征性的图景。远方在费特那里也是有容积的，它充满了气味、声音、冷暖、运动。

人在某些“关注”和兴奋时刻也可以参与进这一生活，人的心灵生活与大自然恰好处于由呼吸、运动等形象联结起来的那些最“亲近”的层面上，没有使自然全面“人性化”。

不管费特的诗歌怎样绝对倾向于浪漫曲（谢德林当年就说过，他的歌“传唱于全俄罗斯”），精确而内涵饱满的语言是费特真正的过人之处。这里也表现出时代的共同趋势，使涅克拉索夫和费特这样对立两极相亲近的，正是“对具体的趣味”、“实用性”、清醒的艺术眼光。

人们在谈到费特抒情世界的不确定性、模糊性时，有一种危险，会将费特的抒情诗主题与主题的表现混为一谈。他最珍爱的主题是“语言的贫

---

① 译文采用张草纫译《费特诗选》，上海译文出版社，1997 年。——译注

乏”。但这也恰恰是一个主题，而且是被诗人以格言警句般的精确和完整所解释清楚的主题：

并非我们
承受语言无力去表达各种期愿，
千百年人怀着说不出带来的苦恨，
但是轮到我们了，终结所有考验
并非我们。

费特战胜了语言的无法表达性，使之成为对象，让无法表达这一痛苦变成语言本身：

只有我，年轻的女皇，
既无幸福，也无宁静，
心中像被囚的鸟儿一样，
煎熬着一支无翅的歌。

那一唱不出、说不出的歌在诗人心中还是一只被囚的鸟儿，但这一状态却成为诗歌的对象，付诸精确的语言外衣。这是费特明智的创作原则：不淹没、不破碎在自己感觉和情绪的模糊多义之中，而是在把这种多义纳入唯一的具有分量的词语，一个准确的形象，驻足于无法表达东西的门口。就在诗人抱怨“我们的语言多么贫乏”的同一首诗中，他也给出了自己创作方法的完整定义：

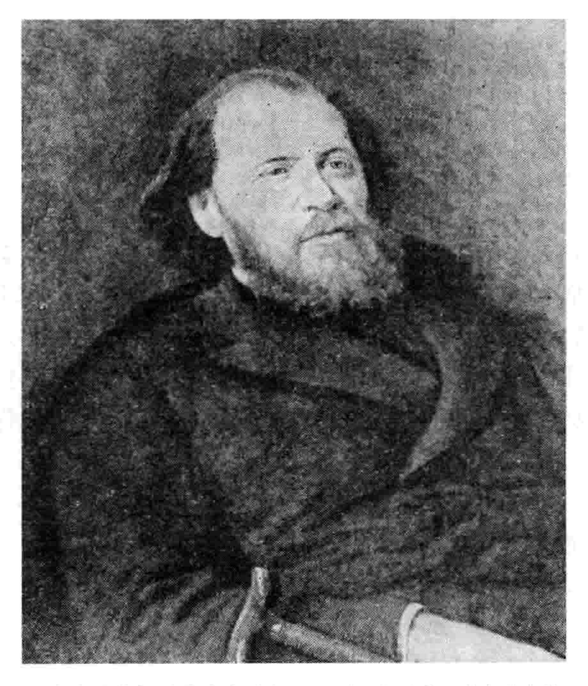
只有你，诗人，语言有长翅之声，
飞行中能突然抓到并且牢牢锁定
心灵幽暗的谵语，青草含混的芳芬，
就像朱庇特的雄鹰飞向高高云端，
离开贫乏的山谷去追求辽阔无边，
忠实的爪中带着一束瞬间的闪电。

事实上，语言在费特那里仿佛是偶然的，瞬间的（“语言有长翅之声”），而同时也是包含了生活瞬间不可分割的复杂与唯一：它不作分析，不分解印象，不深入到含糊之中，而是“飞行中能突然抓到并且牢牢锁定”，让瞬间止步，将其化为永恒的一个“时刻”。

并且人们谈到费特诗歌特点时通常所说的那一模糊性、不确定性，实际上是完全“现实”的模糊性：诗人是从极端明确的情境出发的。他走到了尽头，给模糊不清的东西以准确的形式。但是停留在表达的极限上，带着对未能言尽的忧愁，带着对人类能力极限的勇敢认知。

在十九世纪下半叶的诗坛，雅科夫·彼得洛维奇·波隆斯基(1819—1898)的创作，占有特殊的位置。他是一个不太富有的梁赞省贵族的儿子，曾是莫斯科大学法律系学生，1840年开始发表作品。虽然他是当时所有“纯抒情诗人”中最不“纯”的一个，并且总是对涅克拉索夫表达出深厚的尊敬和好感，敏锐地回应社会任何不公的表现，但他终归恰恰是最高程度地拥有别林斯基在《1844年俄国文学》回顾文章里称之为“纯粹诗歌元素”的那一特质。

87·



波隆斯基肖像 克拉姆斯科伊 1875年 特列季亚科夫美术馆

他在五十年代取得了不小的成绩。他的诗集如同费特的诗集一样，得到了涅克拉索夫(认真而敏感的批评家和读者)的好评。

两部诗集(1855年和1859年)的出版，受到屠格涅夫高度评价的幽默童话长诗《蚂蚱音乐家》，以及诗体故事《老传说》的问世，吸引了批评界的注意力。但是尽管他一直没有停止写作，与费特类似，获得声名的时间要推迟到七十年代末。

六十年代，触动公民以及创作立场的文学界分化历程，对波隆斯基而言经历得比其他诗人要痛苦。他既不能投身“否定派”的尖锐，也无法与社会苦难艰辛相脱离。在时代的社会和文学斗争中，他不附身任何一个阵营，既和革命民主派也和土壤派杂志合作，在自己诗歌中捍卫“爱的诗”，反对“恨的诗”(《针对少数人》，1860年；《给公民诗人》，1864年；《怒气冲冲的诗人幸福……》，1872年，等等)。六十年代末波隆斯基的诗中愈发经常出现公民

主题(《瘴气》,1868年;《题 К. Ш. 的纪念册》,1871年;《盲琴师》,1876年;《女囚》,1878年;《老保姆》,1881年,等等)。这些诗的基本主题源自涅克拉索夫诗歌。

波隆斯基的诗歌有一种特殊的忧伤的曲调,不是阴郁而无望的忧伤,而是明亮而和顺的忧伤。在这忧伤中克服了、融化了个人的苦难和不幸(而他的生活却有着大量的不幸);更确切地说是一种生活总体不完满、能力无法实现的忧伤,是不破坏"不可动摇明确精神"的忧伤。

人们在谈到波隆斯基的诗歌时,总是经常地提出"谜一样的"和"神秘性的"这样的判断,并且不管他的诗是多么绝对的简朴。波隆斯基具有完美诗歌追求真实的罕有才能。"寻找理想不能绕开真理",他写道。与此同时他在我们面前展示的平凡生活充满美和神秘以及尚未被揭示、不明朗可能性。波隆斯基在谈到自己诗歌与费特诗歌的比较时说:"你的才能是一个圆,我的是一条线。规矩的圆是完美的,也就是最赏心悦目的形式……但是线有个优势,它既能伸向无限又不改变自己的方向。"事实上的确可以说他的诗"伸向无限"。因此即使在诗作的末尾也没有终结、穷尽诗歌主题。造成同样"开放性诗歌"印象的还有他钟爱的无答案的问题:"是什么在远方鸣响——召唤并且鸣响?/又为何草原上尘土扶摇直上?"

因此他是那么喜爱草原、远方、辽阔空间的形象。无论故乡的形象、女性美好心灵形象,还是直接地宣泄情感,都这样或者那样与辽阔空间形象相融合:

但是仿佛就在那远方
　　在这乌云下方,
在河对岸,有灯火
　　发出颤抖光亮……

所有这些"在那远方"是波隆斯基诗歌的基本主题、主要推动力,营造出其抒情世界的独特性。但这完全不同于浪漫主义式的飞向抽象远方,在波隆斯基那里,如同索洛维约夫所说,你总是"能在诗意盎然中感觉出被他推移开的那片土地"。

批评界不止一次指出波隆斯基与普希金最接近,首先是在揭示平凡生活的美方面。但是在波隆斯基那里,两极是分开的:既有浓墨重彩的生活的平凡,也有其被强化的神秘性。这在某种程度上使其与象征派诗人相接近。难怪勃洛克称波隆斯基(与费特一道)是"特选者"、"伟大导师"中的一员。波隆斯基对早期勃洛克的影响,与其接近民歌和茨冈浪漫曲的抒情诗 ·88

作相关联。

在八十至九十年代波隆斯基诗歌中占主导的是宗教神秘情绪,死亡、人的幸福转瞬即逝的主题(诗集《晚钟》,1890年)。他的创作体裁范围广阔,他写长诗和戏剧(散文体和诗体),写短篇小说、中篇小说、特写、回忆录、歌剧脚本。他大约有七十五篇诗作被柴科夫斯基、达尔戈梅斯基、拉赫玛尼诺夫以及其他俄罗斯作曲家谱成歌曲。

五十至八十年代的诗歌吸纳了越来越新的生活层面和领域,在空间和时间方面得到极大的扩展。

改革后时期的诗歌强化了的对人民生活的关注,也伴随着对历史以及祖先生活的强烈关注。在这些年代历史学、考古学、民俗学取得了巨大成就。诗人们也没有站在这一进程之外。阿·尼·迈科夫(1821—1897)、阿·康·托尔斯泰(1817—1875)、列·亚·梅伊(1822—1862)以各种各样不同体裁(抒情诗、长诗、戏剧)反映了俄国历史的几乎所有关键时刻。很自然,不同的历史和美学立场会导致对某些历史事件和人物产生不同的评价,但是对往昔岁月的关注却是共同的。并且不仅仅是对俄罗斯古代的关注,东西方都吸引了诗人们的注意力,既有古代的传说、神话(古希腊罗马是永不枯竭的灵感源泉),也有《圣经》神话,还有人民解放斗争的历史片段。对古人的模仿、诗歌翻译和改写都广泛地进入诗歌当中。民间歌曲、壮士歌谣、故事传说成为风格探索的土壤和源泉。

阿波罗·迈科夫用《诗集》宣告自己是巴丘什科夫和戈涅吉奇名家诗歌传统的继承者,他得到别林斯基的赞誉——具有"真正的出色才能",他在四十年代写下多部"自然派"风格的长诗(《两种命运》、《玛申卡》、《富贵小姐》)。在后来几十年间他对历史题材和斯拉夫民间文学表现出持久的关注,完成了《伊戈尔远征记》最好的诗体译本之一(1860—1870)。

作为长诗《萨沃纳罗拉》(1851),以及取自古罗马史题材的戏剧体长诗《三死》(1851)、《琉善之死》(1863)、《两个世界》(1872)等作品的作者,迈科夫比之前任何人都广泛地将其他国家和民族的故事情节和形象引入俄罗斯诗歌之中。诗人仿佛把俄罗斯意识托付给别人,从旁观者角度去观察,从而也就愈发鲜明地显露出其特殊性(诗歌《告诉我,你在自己故土爱过吗?》等)。

迈科夫不能接受新兴的资产阶级关系,于是以理想化了的俄罗斯古老传统与之对立,歌颂强大的俄国政体。他怀着同情描绘了亚历山大·涅夫斯基、伊凡四世、彼得一世的形象(《他是谁?》,1868年;《射击军关于索菲娅·阿列克谢耶夫娜公主的传说》,1867年;《在雷帝的棺椁旁》,1887年)。

诗人热爱“贫穷的”俄罗斯大自然，从中发现越来越多的隐藏的美。风景诗是迈科夫创作最优秀的一部分。

迈科夫的诗具有造型性、明确性、“言尽性”、确定性的特点，在这一意义上他和波隆斯基成为对立两极。他在一首诗中称自己是“老珠宝工匠”，而在另一首诗中在明确自己的创作原则时写道，诗人是“以制铜的方式/浇铸和打磨理想”。

在其最优秀的诗作中这一匀称性和合理性确实浇铸成完美的形式。但是在大多数场合这一“完美”——难怪迈科夫的诗启迪了柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫的灵感——都仿佛停在纯语言艺术层面上。

阿·康·托尔斯泰的诗平滑和完整性少一些，活的感情多一些。他出身最高等级贵族，受到多方面教育，他以历史小说家（《谢列勃里昂内大公》，1863 年）以及戏剧家（参见“奥斯特洛夫斯基与十九世纪下半叶戏剧一节”）而获得声誉。他的谣曲和抒情诗得到广泛流传（《我的铃兰草》、《你知道那个一切散发富饶气息的地方》、《在那藤蔓垂落水潭的地方》、《瓦西里·施班诺夫》、《米哈伊尔·列普宁大公》、《巨蛇图加林》、《伊利亚·穆罗梅茨》等），还有一些政治讽刺诗。诗人的第一部诗集出版于 1867 年。托尔斯泰宣称诗歌有权允许语言有些不经心，有权允许“拙劣的韵脚”存在。矛盾情感的斗争、躁动不安、消沉、两重性，其诗歌这些占主导的调子，很明显就要求有那种不清晰的形式：“心头落下深深浑浊的疑惑，/心灵永远对自己无法满意。”类似的表白在其诗歌中有很多。

也许正是这种两重性、矛盾性，导致托尔斯泰渴望强有力鲜明的情感，决定了他向往古代，向往塑造强悍而执著的人物性格。这一点是托尔斯泰最成功之处，在他取材于俄罗斯历史和神话创作的谣曲、语言和戏剧中，诗人表达了当代生活所缺乏的完整而饱满的情感，即信念、对责任的忠诚、深刻的爱国主义、率然的欢乐、无需内省的爱的希望。

毫无疑问，因为托尔斯泰具有巨大而广博的才能，所以他才能以众多抒情诗杰作的作者（许多杰出的俄国作曲家用他的诗谱写了浪漫曲）、一流的翻译家和独到的讽刺文学家的身份步入文坛。在五十至六十年代他和热姆丘日尼科夫兄弟合用“库兹玛·普鲁特科夫”的笔名所写的语言、格言警句、喜剧流行甚广。他们塑造了一个自我满足、愚钝、好心好意、评价一切都从公家角度考虑的当官诗人的滑稽典型。作者们滑稽地摹拟追风的浪漫主义，嘲笑“纯艺术”，与斯拉夫派展开争鸣。

在涅克拉索夫无可辩驳的影响下，形成了五十至六十年代的民主主义诗歌。这一影响仿佛分散为一系列洪流，形成不同的诗歌流派。弗·瓦·

吉皮乌斯公正地写道:"涅克拉索夫的追随者,如同许多伟大诗人追随者们一样,他们掌握的主要不是其完整的艺术体系,而是分散地掌握个别成分,如他的斗争精神、他的讽刺幽默、他的现实主义描写。"

革命民主主义诗歌达到最高潮时期,很自然和社会高潮——1861年改革酝酿和实施时期相吻合。活跃在文坛上的诗人有米·拉·米哈伊洛夫(1829—1865)、德·德·米纳耶夫(1835—1889)、瓦·斯·库罗奇金(1831—1875)等。讽刺杂志起了非常大的作用。从1859年起著名的讽刺杂志《星火》以及《现代人》副刊《口哨》开始出版,尼·亚·杜勃罗留波夫作为诗人与后者积极合作。各种诗歌、小品文、讽拟作品对社会和文学生活的紧要事件做出及时而尖锐的反应,在同时代人中获得巨大成功。对别人的诗歌文本,那些能从内部驳倒和方便掩护表达自己观点的文本进行讽刺性摹拟,很容易为"自己"读者解码的譬喻性的伊索式的语言,以否定性人物自己口吻发表将别人观点推至荒谬的看法,为非常广泛的读者群直接接受的歌曲段子、轻歌剧形式,所有这一切是讽刺揭露性文学最喜爱的手法。在《星火》作家创作中占重要位置的是翻译,最主要是对一些民主主义诗人和革命诗人的作品的翻译。

库罗奇金的诗歌,可以说是用诗歌展开争论、积极对任何文学和政治事件做出回应、尖刻机智有时甚至有些粗鲁地进行嘲讽的出色榜样。

瓦·斯·库罗奇金是被释放了的农奴的儿子,曾服过兵役。1853年退职,与革命运动接触。1859—1873年编辑《星火》。库罗奇金的创作是革命民主主义公民诗歌的鲜明表现。诗人讴歌劳动和诚实劳动者不可剥夺的独立生活的权利(《遗嘱》、《灵车》、《春天的童话》、《严寒诗篇》),主张以革命改造现实(《双头鹰》、《地主们压迫我们太久了》等),坚决反对"纯艺术"理论的信徒(《我不是诗人……》)。库罗奇金出色地掌握了讽刺性摹拟艺术,掌握了用譬喻形式去嘲笑统治阶级的寄生腐朽、没有思想的庸俗习气、书刊检查的愚钝,他还是一位能使自己的翻译适应俄国社会政治现实的翻译家。1858年他翻译的贝朗瑞诗歌集第一版出版,受到进步文学批评界的高度好评。

库罗奇金最亲密的战友是德·德·米纳耶夫,他从1850年步入文坛(讽拟作品集《老调重弹》)。作为涅克拉索夫流派公民诗人,他回应时事,反对蒙昧主义、独断专横。米纳耶夫描写乡村的贫困(《东方使者的童话》,1862年),嘲笑自由派的夸夸其谈、伪"人民之友"(《紧要问题》、《变节者》,1868年)、反动诗人、"纯艺术"的卫道士、御用文人、官僚主义者、当官的骗子、沙皇的书刊检查。米纳耶夫是一位出色的擅长创作尖锐的讽刺短诗、讽拟、歌曲段子、双关谐韵的大师。

90·

米·拉·米哈伊洛夫1845年开始发表作品，写下一系列“自然派”风格的中篇小说，在俄国最初形成革命局势时期与杜勃罗留波夫接近，进入《现代人》编辑部，成为著名地下革命者之一。作为诗人他发扬了十二月党人和莱蒙托夫热爱自由的文学传统。他的号召诗具有演说家的语调。许多作品成为普遍流行的革命歌曲（《所有生命永久的敌人……》、《勇敢起来，朋友们！别失去……》等）。他还是一位出色的翻译家，翻译过海涅、贝朗瑞、朗费罗的作品。

民主主义诗歌的一个特殊流派是农民诗人的创作，其中有伊·扎·苏里科夫（1841—1880）、列·尼·特列福列夫（1839—1905）、斯·德·德罗仁（1848—1930）等。在他们的诗歌中交织着涅克拉索夫和柯尔卓夫的影响。这些诗人的创作题材很独特，其主人公常常是多少与农村相关的穷人，但是脱离了农村迷失在大都市之中（“我身上一切死于操劳穷困。/全都被溅上都市的污泥浊水”——苏里科夫）。与城市对立的乡村有时被他们描绘成失去的天堂，实际艰难的农民劳动被罩上诗意的光环。

这些诗人最优秀的遗产是他们创作的歌曲。这些歌曲是他们取自民间源头，经他们丰富后又走入民间。特列福列夫的《卡玛林斯克农夫之歌》、《船夫曲》和《马车夫》，苏里科夫的《花楸树》、《在草原上》就是明证。

俄罗斯诗歌史接下来的时期（即八十年代，有时也被称为“停滞不前”的时代）的特点，首先在于奠定下来并成形的“传统感”。诗歌发展的前一个阶段被作为诗歌繁荣的伟大时代而完整接受下来。诗人的创作中开始交织并且同时响起公认为对立两极的诗歌世界的回声。例如，在八十年代诗人谢·雅·纳德松（1862—1887）、康·米·福法诺夫（1877—1919）和安德列耶夫斯基等人身上，明显能感觉出涅克拉索夫和费特的影响。

但是他们恰恰失去了那些对涅克拉索夫、费特以及波隆斯基来说十分重要的特征，即“抒情的忘我精神”，“浓缩的力量”，“一往无前地忠诚于情感”，不做任何尝试企图人性化变形的对自然世界的相信，对语言准确无误表现事物能力的相信，绕大圈子形成的多义的意义，诗歌思维的清醒、坚定和“务实”。

这不意味着八十年代诗人中没有值得关注的诗人，如康·康·斯卢切夫斯基（1837—1904）、阿·尼·阿普赫金（1840—1893）、康·米·福法诺夫等无疑是具有才华的诗人（特别是斯卢切夫斯基），但是时代给他们打上了自己的烙印。

八十年代是对诗歌不利的时代。既没有创造性肯定生活的世界观，也没有有力而深刻悲剧性否定的有利土壤。缺乏“共同思想”、无力、灰心、不

知所措，是社会政治、生活和诗歌领域的基本特征。造成这种局面的是感觉到旧的生活方式被破坏，而新的没有建立起来。这种世界观不可能派生出完整的诗歌个性。诗歌中占主导的调子是疲倦、冷漠、无力的忧愁，如福法诺夫的诗：

我们时代的日子终有尽头
被历史的卷页彻底关闭。
而其中有什么？无力与忧愁。
看不到有何破坏，有何建立！

对于八十年代诗歌而言，其特点是两种元素的结合，一方面是“新浪漫主义”的迸发、崇高诗歌词汇的复生、普希金影响的巨大提升、费特被最终承认，另一方面是俄国现实主义小说，尤其是托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基（特别是心理分析手法）的明显影响。小说的影响被这一诗歌的特殊属性，即理性主义研究性和六十年代人启蒙活动的直接遗产所加强。

在共同关注事实和深入的心理分析同时，从这些诗人那里明显可以看到被刻意强调的对引入诗歌的细节现实主义般精确的追求。在现实主义、甚至是自然主义，和理想的、浪漫主义这两极强烈的相互吸引情况下，现实主义细节出现于诗歌假定性的氛围中，出现于浪漫主义惯有模式的圈子中。这些细节，带着自然主义和幻想性，已经不主要是和前一个诗歌的现实主义阶段成就相关联，而是和即将到来的颓废派和现代主义美学观念相联系。破坏了整体和部分比例的偶然性细节，是这一过渡时期特有的风格标志，即不是在永恒的、为时间和艺术神圣化的美中，而是在偶然和转瞬即逝的事物中努力寻找和记录美。

对于八十年代诗人来说，特别重要的是“边界”、断层、结合部的问题，这便是所有内容、形式联系的汇合点。因此对于他们而言，十分重要的是生存在“生与死的边缘”[1]时刻本身，对于死亡的注意和十分关注、甚至是研究性质的兴趣。[2]

阿·阿普赫金是八十年代诗人当中最“完整”的一个。他的诗歌贯穿了忧伤、对生活不满的主题，符合“停滞时代”的社会情绪。长诗《修道院中的一年》就是如此，这是一个企图逃离卑鄙虚伪世界绝望的世俗的人写下的日记。

① 这是阿普赫金一部中篇小说的名称。
② 戈列尼谢夫-库图佐夫被同时代人称为“死亡诗人”。

阿普赫金推崇的基本语调是浪漫曲的调子。浪漫曲在当时广为流传。在波隆斯基、格里高利耶夫之后它成为诗歌中的常见体裁。它几乎是唯一能让忧愁、沮丧、绝望找到直接出路的体裁。

越来越集中的对个人心灵生活的关注，在诗歌中与个性的贫乏、分裂并驾齐驱。在阿普赫金那里，紧张的心理悲剧、无法排解的不和谐被浪漫曲的语调所覆盖和"消除"。

阿普赫金许多受到普遍欢迎的诗作，被柴科夫斯基谱上了音乐（如《忘却——那么快》、《阳光照耀》、《疯狂的夜》等）。

最具有"过渡性"、"爆炸性"，富有力量、大胆、不妥协的诗人，是康·康·斯卢切夫斯基。他的创作从六十年代延续到新世纪初。他最初的诗歌，既引来不同寻常的兴奋，也招致误解和大量的嘲笑（如米纳耶夫和杜勃罗留波夫对他的讽拟）。在长时间沉寂后，斯卢切夫斯基的诗直到七十年代才发表，在八十至九十年代出版了他的四部诗集。

尽管他塑造的形象中既有力量，也有"大胆的抒情"，但是它们不是像在费特或波隆斯基那里一般生活在自由而开放的空间中，而是仿佛费力地突破各种障碍，失去轻松自由，步步维艰。他笔下形象，甚至是那些最无肉体性和精神性的形象都具有沉重物质性，这也许决定了他的诗歌特征——他笔下的影子甚至也是"一个压着一个"。

斯卢切夫斯基对自然的态度也具有同样的物体具体性。他对自然世界的描绘迥异于古典诗歌传统。他的自然世界住满了"人"，微小的未充分体现的生命：

> 不，不对！那不是叶子
> 而是微小的一个个人。
> 他们被压坏的胸膛里，
> 有各种情欲在奔涌。

类似的形象上打着已经是新诗歌时代隐喻风格的烙印。这是现实化了的隐喻的世界，从树木的轰鸣、诗歌习惯的森林乐曲中，诞生出具体化的与人和声唱出无数歌曲的"千张嘴"形象。

同时代人责怪斯卢切夫斯基"好长篇大论"，他创作里确实能看到说教性散文替代了诗歌。他把以前只能在讽刺和讽拟性作品中才见得到的那种散文性带入诗歌。

斯卢切夫斯基自称是"仙人掌"，他歌颂的美是非传统的、不习以为常的，"弯弯曲曲的树枝"对他来说比笔直的松树干更亲切，同时他创作出真

正的和谐颂歌，愤怒抨击正在出现的颓废派艺术：

但周围人群在喧嚣，
他们需要另一种歌唱。
给他们唱首疯狂歌谣，
把受辱的床笫歌唱，
给他们些刺耳的半音，
一拍和一拍去争抢，
于是他们会鼓掌称颂，
表示理解，喜气洋洋。

以他的清醒头脑和理性主义，他清楚属于伟大诗歌的时代结束了，诗歌新时代来临，那便是严寒、风暴、“无聊的秋雨”。但是他坚信这只是一个阶段，诗歌是不朽的，必然会再度辉煌：“由此我听见新的声音/它们还未显现的飞翔。”

92·

八十年代人的“过渡性”、“暂时性”，这不仅是他们在俄罗斯诗歌中所占地位的现实，也是他们活的、直接的诗歌感受。特别是，这一时代感觉表现在他们对自身历史地位的认识和对刚刚过去的诗歌时代的态度上。

这过去了的艺术，带着其魅力和完整性，激起斯卢切夫斯基的赞叹：

告诉我，活的天才的意义在哪里，
那古老花园里正午的光明，
它出现在奥涅金说话时，
他给塔吉娅娜骑士般的回应？

哪里有连斯基沸腾的激情？
他们共有的谦逊，优雅举止？
这真实，这女性的美妙温馨，
这男人拥有的真挚和诚实？

对过去时代的惋惜超越了诗歌范围，变成了生活方式和道德情感的概括性欣赏。

缺乏作为创作前提的“完整世界观”、气魄、力量和坚定性，惊慌失措，对生活厌烦、沮丧，这些造成了萧条时代诗人特有的那种不自信、风格元素的破碎和无法融合。

他们一定程度上不信任语言，不信任其能直接准确表达情感。“无法表达”导致产生不自信的诗歌语调，从思想到语言之路明显艰辛。

但是他们毕竟是崇高诗歌的“天生仆人”、热忱而虔诚的守护者。多义性、“多语义”的感觉、恰当的诗歌词语、其直接具体意义和为数众多泛音的统一，是俄罗斯经典诗歌遗产。这个时代的诗人感觉到自己是这一遗产最后的孱弱的代表。

9. 皮谢姆斯基　梅里尼科夫-彼切尔斯基　格列布·乌斯宾斯基及民粹派文学

能广泛研究改革前后，特别是改革后俄罗斯民族生活各个方面的重要现实主义作家有阿列克谢·费奥菲拉克托维奇·皮谢姆斯基(1821—1881)和帕维尔·伊万诺维奇·梅里尼科夫-彼切尔斯基(1818—1883)等。

皮谢姆斯基曾长期生活和供职于外省，他以其切身经验对外省贵族、官僚阶层和农民阶层的处境十分熟悉。在其中篇小说《她有罪过吗?》(《世袭领地》，1844—1846 年，发表于 1858 年)、《窝囊废》(1850)、《有钱的未婚夫》(1851—1852)中明快地描绘了俄罗斯边远地区的生活画卷，生动地刻画了在偏远的外省生活那野蛮的气氛中纯洁的女性灵魂的苦难和女性在家庭中的屈辱处境；描绘了一批一心想成为突出人物的县城纨绔子弟、“窝囊废”形象。《农村生活随笔》(《彼得堡人》，1852 年；《树妖》，1853 年；《木匠队》，1855 年)，短篇小说《年老的太太》(1857)、《老年人的罪过》(1861)，以及优秀的人民性悲剧《苦命》(1859 年发表，1863 年上演)等作品在读者和批评界中引起了极其广泛的兴趣。长篇小说《一千个农奴》(1858)、《在漩涡中》(1863)、《四十年代的人们》(1871)、《小市民》(1877)、《共济会员》(1880)，以及作家创作的许多部剧本(《巴尔》，1873 年；《理财的天才》，1876 年；《格拉德科夫中尉》，1867 年，1905 年上演)刻画了十八至十九世纪俄罗斯生活的全景图，涉及内容广泛，人物众多。皮谢姆斯基的讽刺艺术及精妙的语言曾为契诃夫所称道。

与皮谢姆斯基不同，帕·伊·梅里尼科夫-彼切尔斯基是以扎沃尔日耶、分裂教派、隐修院和修道院生活的无可比拟的精通者和艺术刻画者的身份进入俄罗斯文化史的。他所创造的力大无穷、心灵纯洁的俄罗斯人形象，大自然的美景，对于反抗严酷道德规范和旧派商人独断专行的斗争所作的饱含同情的描绘，对涅斯捷罗夫和十九世纪末至二十世纪的其他一些俄罗斯画家产生了深远的影响。梅里尼科夫-彼切尔斯基的小说《在林中》

(1871—1874)与《在深山》(1875—1881)均以抒情性的语言、民间化的特色和对现实史诗般壮阔的囊括力量征服了广大读者,获得了巨大成功。

格列布·伊万诺维奇·乌斯宾斯基(1843—1902)是新的历史阶段中俄罗斯文学革命民主主义传统的杰出继承者。这位外省公务员的儿子、未来的作家生长于图拉,从早年起便感受到了农奴制度的腐朽,社会的目无法纪和专制,官场的腐败和严酷。在莫斯科大学法律系念书时,乌斯宾斯基由于贫穷而被迫辍学,为了养活自己,他开始登上讲台从事教育。同时,他还兼职做文书。然而到了1862年,随着他第一部短篇小说的发表,特别是他在这之后五年中的表现,人们开始渐渐认识到,这是一位天才的、独具特色的、具有罕见观察力和社会洞察力的作家。

93·

格列布·乌斯宾斯基在创作的一开始便表明自己是六十年代民主人士的可靠战友。在自己的文章中,他常常触及一些最刺痛人心的社会问题。也难怪,他第一部大型作品《遗失街风习》的最初几章会发表在《现代人》杂志上(在这家杂志社于1866年关闭前不久)。自1868年起至由涅克拉索夫和萨尔蒂科夫-谢德林任主编的《祖国纪事》被禁为止这十六年中,格列布·乌斯宾斯基一直是这份月刊忠实和积极的支持者。

在创作的最早期,格列布·乌斯宾斯基便已开始了文学创新。刚开始进行创作时,他便毅然决然地脱离了六十年代特写小说文学中广泛流行的自然主义和"银版照相式"(陀思妥耶夫斯基语)的写作手法。于1872年单独出版的《遗失街风习》便显现出这位真实再现了改革后外省俄罗斯社会生活的作家的诸多天才,他善于透过纷繁多样的细节、局部、日常事件看到本质,并能够清晰地阐明决定时代环境的典型特征。

对于历史客观逻辑的准确洞察,是这部表面上看起来各部分相互独立、各不相干、结构零散的外省生活故事大全的最大特征。自由派批评家警觉地对待《遗失街风习》。自由派批评家对于这部作品以及乌斯宾斯基之后的众多作品的态度都是相当冷淡的。

或许这是俄国文学史上第一次出现涉及人物如此之多,覆盖面如此之广的对于被欺侮、被殴打的受苦受难的下层民众——普通劳动者、工匠、小市民、小官员等,进行全景描绘的作品。它具有不容置疑的真实性和极大的震撼力量。《遗失街风习》的作者不带有一丝多愁善感,而是无情地、毫不妥协地刻画了外省各级长官、中层地方官员的那种精神堕落、毫无意义、空虚暗淡的植物性生存状态。其中,普罗霍尔·波尔菲里耶维奇这一形象是格列布·乌斯宾斯基的一大艺术创新,这一形象与谢德林的杰鲁诺夫十分类似,但是却以其机敏的头脑和富于进攻性的性格区别于后者。有人曾对这位外省的"统治者"、蜘蛛和吸血鬼、残酷的剥削者、高利贷者做出这样

的评价："普罗霍尔·波尔菲里耶维奇的特点，在于他能够同时用轻蔑的同情、无情的冷漠和精明的算计看待周围受难的人们，他的特点还在于他在看待那些同样明白事理但是却还不知道如何与自己内心协调的失魂落魄者时也采取如上那些眼光。"

《遗失街风习》的主题在乌斯宾斯基1869年以《破产，外省生活特写，米哈伊尔·伊万诺维奇的观察》为标题发表于《祖国纪事》上的一系列特写中得到了延续和发展。工人米哈伊尔·伊万诺维奇的形象是当时俄罗斯文学中的新现象。在乌斯宾斯基之前还没有人如此明晰而坚定地用艺术手段展现过俄罗斯工人阶级意识的觉醒。米哈伊尔·伊万诺维奇对于人民的压迫者充满了愤怒和仇恨。然而他还远没有意识到改造社会的现实途径。米哈伊尔·伊万诺维奇的"观察"构成了《破产》系列特写的全部内容。不过在这里他以自己的力量也意识到了与现存秩序进行和解是不可能的，是不合规律的。他坚决地抛弃了对于掌权者的那一套奴隶式的俯首帖耳。

七十至八十年代是乌斯宾斯基文学创作的一大丰产期。出国旅行（1872），与侨居国外的革命者——斯捷普尼亚克-克拉夫钦斯基、洛帕京、克莱门茨等人的相遇，回国后与菲格涅尔、热里亚博夫、彼洛夫斯卡娅、基巴里契奇等民意派领导人的相知都给他留下了不可磨灭的印象。他在自己的创作中表达了对于革命的倾心。

在巴黎旅行时，周围的一切都让他想起了公社成员的英勇和不久前反革命分子对于公社英雄们的无情镇压。正是带着这样的鲜活印象，乌斯宾斯基创作了特写《病态的良心》（1873），这是对于资产阶级民主制度伪善的、反人道主义本质的无情揭露。在这位俄罗斯作家的诸多境外特写中，常常有一些对于法国、比利时困苦的工人阶级抱有同情的段落；对于普鲁士军阀，臆想自己优于其他民族并以此为傲的、富于进攻性的沙文主义者的评论则常常充满愤怒和嘲讽。按照作家的话来说，在他们心里"端坐着一只典型的有意识的野兽"。这些特写与谢德林的讽刺作品《在国外》无疑是十分接近的。乌斯宾斯基的一系列其他作品中也充满了谢德林讽刺作品中的那种激情，比如说，像《一个外省懒汉的观察》（1871）、《支票簿》（1876）、充满嘲讽意味的《纸里包不住火》等，后者是对于牧师们的无情揭露。

七十至八十年代间，乌斯宾斯基的创作越来越表现出对于俄罗斯改革后的农村和农民的境况的浓厚兴趣，这一点使得他与民粹派接近起来。

但是与其他一些期望经由农民公社过渡到社会主义的民粹派成员不同，乌斯宾斯基作为一位现实主义者，他在《乡村日记片断》（1877—1880）、《农民和农民劳动》（1880）、《土地的威力》（1882）及其他一系列特写中揭示

· 94

了公社解体的过程，并且表明了这一过程的不可逆转。在深入地分析了农民劳动诗歌、农民劳动与大自然及其残酷规律的紧密联系之后，在深入而饱含同情心地描画了在人民面前充满责任意识的俄罗斯知识分子那“病态的良心”之后，作家坦陈了一个痛苦的真实情况：在改革后的俄罗斯农村，膨胀起来的富农采取了多种多样的剥削形式和方法。在谈到公社时，作家证明道，除了民粹派理论家的论断外，在公社成员间几乎不存在任何精神联系(《乡村日记片断》)。

列宁在其著作《俄国资本主义的发展》和其他一些反对民粹派理论的文章中高度评价了乌斯宾斯基的创作，特别是其分析性特写《支票簿》。特写集《乡村日记片断》常常为人称道的一点在于，它对于一些事实的分析，这些事实全面反映了资本主义对于旧式淳朴的庄稼人的改变，以及后者对于“金钱统治”的臣服。乌斯宾斯基的文艺政论特写《活的数字》也引起了列宁的注意。列宁常常使用作家创作的成语——如“活的分数”、“息票先生”(后者常常用来指代资产阶级统治)。

特写《她使我们伸直了腰》是这位文学家兼政论家在其思想发展的最成熟阶段创作的一大杰作，出版于 1885 年。在这部规模不大的作品中，作家以强烈的情感力量和坚定的信心，展示了其整个创作的革命人道主义激情。这部特写是以作者 1872 年游历巴黎卢浮宫时的见闻和对米洛斯的维纳斯雕塑的赞美为基础而创作的。作家认为在这座雕塑身上，有着“一种理想，这种理想应当在生活中加以实现”。与这座天才的艺术作品的相遇使得叙事主人公——乡村教员特亚普金感悟到该作品所代表的完美理想与平凡的俄罗斯农妇以及当时解放斗争的女英雄之间的联系，让他理解了劳动、革命和艺术之间的紧密联系。

对未来坚定的、光明的信念奠定了这部特写的基调。这实质上是一首纪念革命英雄的赞歌，这些英雄让人直起身来，将人从侮辱其价值的社会秩序的压迫中解放出来，并以建立真正的适合人生存的社会环境为自己的目标。当然，在备受书报检查机关辖制的出版环境下，这种激情不可能得以公开地表达，但是它却渗透在特写的整个潜文本中。

这位有良心的、脆弱的、对社会不公极端敏感的文学家、思想家，所遭受的那极度艰难的现实生活和痛苦的内心折磨，对他的精神健康造成了不良的影响。生命的最后十年，乌斯宾斯基几乎都是在精神病院度过的。但是他的作品却仍旧具有活的生命，并且在 1905—1907 年俄罗斯第一次革命的准备过程中发挥了重要作用。

在追寻真理的过程中，高度的道德理想将乌斯宾斯基和列夫·托尔斯

95· 泰、陀思妥耶夫斯基、谢德林和迦尔洵等作家联系在了一起。

与此同时，作家的创作与十九世纪下半叶民粹派(且不止于民粹派)文学之间复杂的相互影响也十分明显。乌斯宾斯基对于当时整个的民主派，尤其是民粹派文学有着十分重大的影响。

七十至八十年代，民粹派文学的发展达到顶峰。这一派文学反映了整个运动的兴起过程与危机，并作为一种参差多态、含义多样且在很大程度上自相矛盾的现象进入俄国精神生活史。

民粹派分成几大支脉：一支宣扬无政府主义和巴枯宁学派的造反主张；另一支则是信从特卡乔夫的布朗基主义；而拉夫罗夫的支持者则号召所有具有批判思想的人联合起来。1876年"土地与自由"组织成立，这一组织渐渐转向从事个人恐怖行动。1881年，民意党人暗杀了亚历山大二世，而这也宣告了该组织的终结。革命思想渐被"小事论"所代替。

与此同时，按照列宁的论断，革命民粹派作为一种意识形态，一种农民民主观念体系，一种旨在推动农民阶级投身社会革命，一种反对当时社会基础的政治纲领，对俄罗斯社会思想史产生了深远的影响。我们能在六十年代末到九十年代整整一代民主作家的创作中看到民粹派思想直接或间接的影响。普列汉诺夫指出了这重要的一点。他写道，俄罗斯"民粹派文学表达了那一社会阶层的观点和追求，这一阶层曾有三十年是俄罗斯最先进的阶层"。民粹派小说家们，按照普列汉诺夫的说法，"并没有徒然地写作"，"他们在当时为推动俄罗斯社会的发展做出了巨大的贡献"。

作为民主派平民知识分子有机组成部分的作家们，他们的创作反映了整整一个历史阶段。在这个阶段中，俄罗斯经历了迅疾的"农民分化"过程，民粹派则经历了精神的悲剧和苦难，经历了对于所怀理想的绝望，并经历了痛苦寻找出路的过程。在此值得一提的作品有纳乌莫夫、古谢夫斯基、奥西波维奇-诺沃德沃尔斯基、奥姆列夫斯基、斯塔纽科维奇等人的中篇及长篇小说。

描绘历史转折时期的俄罗斯农民生活，刻画平民知识分子的精神追寻乃是民粹派作家小说创作的主要内容。在农民的生活中作家们发现的不仅仅有奴隶式的忍耐，更有反抗的精神。"作为一切浮夸和虚伪的敌人"，普列汉诺夫在提到最为典范的民粹派小说作品时这样写道，"平民知识分子本应当创立并且也确实创立了一种极为真实的文学流派"。

在对该流派做出评价时，人们常说，它从劳动人民的视角对人民生活和人民的世界观进行了真实的描绘，而这大大地丰富了俄罗斯文学。民粹派作家们描绘的往往不是单个人的，而是整体的命运，创作的也是集体的肖像。比起心理上的冲突，他们更关注社会领域内的斗争。因此，他们作品的政论性质有所增强，政论性小说，特别是生活和民族学特写，对于大自然

景色的描绘在其创作中往往占据了主流。

知识分子与人民的相互关系，知识分子在劳动人民面前的道德责任，追求两者之间的相互理解等是民粹派文学最为关心的一大问题。在"到民间去"这一后来带给平民知识分子青年苦涩绝望的运动正值风起云涌的时候，这一问题显得尤为迫切。

平民知识分子主人公的最大特征在于其高度的责任感、敏感的良心，他们随时准备为其乌托邦理想牺牲自己。正如革命民粹派史学家斯捷普尼亚克-克拉夫钦斯基所说的那样，社会主义是他的信仰，而人民则是他的上帝。《乡村日常生活》(1879)、《乡村情绪特写》(1881)、《乡村的李尔王》(1880)，短篇小说《金子般的心》(1877)以及其他一些反映民粹派青年中"温和的辩护人"的作品的作者兹拉托夫拉茨基曾自信满满地写道："或许，世界上没有一个地方像我们俄罗斯那样，有着如此之多的'幻想家'……又或许，在我们的历史上没有一个时候，像在'解放'前后那样出产如此之多的'幻想家'。"

在1878—1883年间，兹拉托夫拉茨基发表了纲领性的长篇小说《根基》。按照作者的构思，小说的正面主人公是"农民思想"的代言者彼得·沃尔克。但是这个人物正如小说批评者们公正总结的那样，尽管被理想化了，但却被表现为一个新型的残酷而精明的实干家。

96·

兹拉托夫拉茨基以及其他一些民粹派小说家的创作，独特地反映了民粹派运动的思想危机。在其八十年代的作品中，摆在第一位的是探索与人民结合而毫无结果、遭受失败的知识分子主人公，因为其活动建立在对历史发展逻辑的理想化认识基础之上。他的中篇小说《流浪者》(1881—1884)、《财主的女儿》(1883)、《疯子》(1887)等渗透着悲观主义。

为民粹派文学做出最突出贡献的，是那些没有让生活真实变成教条牺牲品的作家。在革命民粹派积极活动家斯捷普尼亚克-克拉夫钦斯基(1851—1895)非法出版的小说中，在他的长篇小说《安德烈·科茹霍夫》(1889年于伦敦初版时名称为《虚无主义者之路》)及其他文学和政论作品中，鼓舞人心地真实记录了那些为了实现崇高理想走上建立功勋之路的俄罗斯人民解放运动的勇士。

当时的民粹派队伍发生了进一步分化和思想分裂。这一复杂的、常常是痛苦的、充满深刻戏剧性的进程，鲜明反映在了文学中。

七十年代末至八十年代一些作家的创作，记录了后期民粹派的失败，揭示了自由派民粹主义幻想没有发展前途，讲述了改革后俄国农村以及被历史进程置于难以忍受地位的俄国农民悲剧的真实的可怕景象。在这些作家

中占有显著地位的是卡罗宁。[1]

他是贫穷教士的儿子,中学时因参加民粹派革命运动多次受到迫害,曾被流放到西伯利亚。1879年卡罗宁在《祖国纪事》杂志发表了处女作,表现出他十分熟悉乡村生活。在其一系列短篇小说(《无言》、《三普特麻袋》、《两俄亩》、《几颗麦穗》)中,作者再现了社会经济和精神危机的真实图景,而且他不同于那些标准的民粹派分子和斯拉夫派的追随者,没有把村社生活理想化。与此同时卡罗宁坚持革命民主主义立场,始终怀着对人民的道德力量和创造潜力的信念。

他在八十年代创作的一些重要作品(中篇小说《我的世界》、《巴鲍奇金》等),描述了民粹派知识分子的命运,他们中的精华在思想分裂与"萧条年代"的历史环境中所经历的悲剧。

列宁曾强调指出,马克思主义者应该认真从民粹派乌托邦外壳中分离出农民群众真诚、坚定、战斗性的民主主义健壮而有价值的内核。据邦奇-勃鲁耶维奇回忆,他不止一次谈到必须认真研究民粹派的所有文学。既不能忽视民粹派的复杂性以及其发生的进化,也应当承认与之相关的作家对俄罗斯文学所做出的重要的实际贡献。

10. 萨尔蒂科夫-谢德林

米哈伊尔·耶夫格拉弗维奇·萨尔蒂科夫-谢德林(1826—1889),按照屠格涅夫的说法,"他在我们的文学艺术创作中留下了深刻的印记"。

他对俄罗斯社会各个阶层以及西欧国家的生活有着超凡的了解,有着很高的文化修养和审美修养,广阔的哲学历史以及社会政治视野,拥有斗士一般的热情,怀着他那个时代最为先进的思想。他文学天赋过人,在揭露专制统治的阴暗面、官僚集团肆意妄为、贵族集团官僚主义寄生现象方面有着无尽的创造力。以上所有这些特点都浑然融入谢德林一身,使其成为十九世纪俄罗斯古典文学的杰出代表。

谢德林出生于俄罗斯中部的特维尔省。他的父亲是破落的贵族世家,他的母亲出身于莫斯科富商之家。他的童年和一部分青少年时期是在父亲的庄园度过的,每天都生活在农奴制的恶劣环境下,正如他后来在作品《波谢洪尼耶遗风》中描写的那样。谢德林在贵族寄宿学校上学并在1844年毕业于皇村中学。谢德林在很长时间里都在不同的政府部门担任官员,

·97

[1] 卡罗宁(1853—1892),笔名为H.E.彼得罗帕夫洛夫斯基。

1858—1862 年间担任梁赞的副省长，然后担任特维尔省的副省长，之后于 1865—1868 年间，领导了奔萨省、图拉省和梁赞省的众议院。担任官员的经历让谢德林有了深刻的观察，为他之后写关于揭露实行农奴制的专制国家的作品积累了丰富的素材。

在十九世纪六十年代谢德林同革命民主的领导人十分熟识，而在车尔尼雪夫斯基被捕之后，在涅克拉索夫的邀请之下，谢德林来到了《现代人》杂志社。在被解除职务并禁止在任何国家机关供职之后，在 1868—1884 年期间，谢德林成了《祖国纪事》杂志的共同社长，全身心投入到写作和出版的工作中。

98·

从青年时期开始，谢德林受别林斯基文章的影响，经历了由彼得拉舍夫斯基领导革命青年小组的“预科学习”，受到西欧的空想社会主义思想的吸引，他从此成为坚定的未来理想社会制度的支持者以及不平等的反对者。

他在 1848 年发表了自己青年时期的小说《一件错综复杂的事》，里面的内容被认定是散播革命的思想。他也因此付出了代价，在偏僻的城市维亚特卡流放了很多年。流放结束之后他回到了彼得堡，并用化名谢德林写了知名的《外省散记》，从此谢德林的名字也就伴随了他一生。

这部作品第一次为读者清晰地展现了他讽刺写作手法上的天赋，作者也由此名声大噪，成为家喻户晓的作家。他被认为是天才般地继承了伟大作家果戈理的传统，并在此基础上更加勇敢和无情地揭露社会的阴暗面。

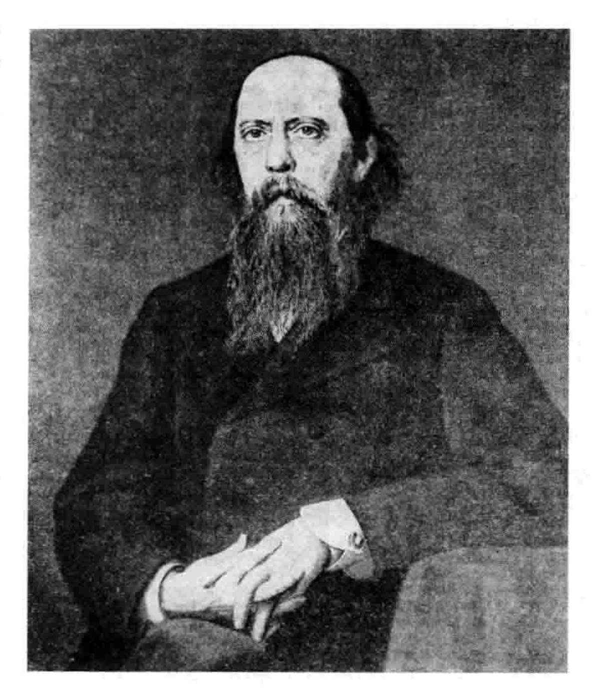
《外省散记》这部作品出现在农奴解放斗争以及勇敢揭露被沙皇合法化的官僚集团肆意妄为的高潮期间。这部作品也被以车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫为代表的先进知识分子用来宣传革命思想。

车尔尼雪夫斯基称赞谢德林的第一部讽刺作品为“高尚的和先进的”，而作者则是“谦虚的和富有正义感的”。他写道：“没有谁（能比谢德林）用更尖刻的语言谴责我们社会的种种弊病，用更无情的手法把我们社会里面的各种弊端呈现在我们面前。”

以此光辉开始的这位民主讽刺作家的创作，在接下来的三十多年里规模越来越大，越来越有战斗性。在十九世纪五十年代到八十年代期间，这位天才讽刺作家，也被同时代的人认为是“俄罗斯生活公诉人”，他的声音振聋发聩地响彻整个俄罗斯大地，激发起了俄罗斯民族中最优秀的力量同专制制度做斗争。

在谢德林最为丰富的遗产中，我们首先要注意到的是那些标志着他创作主要阶段以及标志着其讽刺涉及领域逐渐扩大的作品。如果说在《外省散记》及其相关作品当中，他只抨击了地方的官僚和政客，那么在十九世纪六十年代末期，他作品的矛头则已经开始指向沙皇政府的高官。

在1869—1870年完成的作品《一个城市的历史》中，他淋漓尽致地发挥了他在讽刺文学方面的特长，痛批了专制统治，预言了它最终的灭亡，并号召广大民众同其做坚决的斗争。作者在这部抒发愤怒的作品中塑造的愚人城，是毫无意义的沙皇统治的鲜明概括，沙皇统治如同任何专制统治一样腐朽。在他于1875—1880年间完成的长篇小说《戈洛夫廖夫老爷们》中，他痛斥了那些农奴主，虽然农奴制已经成为历史，但是他们依旧试图维护农奴主的特权。



萨尔蒂科夫-谢德林肖像 克拉姆斯科伊 1879年
特列季亚科夫美术馆

《戈洛夫廖夫老爷们》是在俄国现实主义讽刺文学上达到最高成就的一部作品。在这部作品中作者充分运用了他所具备的艺术洞察力，把领地贵族那些合乎自然规律的衰亡和堕落展现在读者面前。波尔菲利·戈洛夫廖夫(犹杜什卡)[①]的形象是一个为非作歹之徒、说谎者、好说空话、没有人性的人，他的内心世界除了死亡没有别的东西，而他的手中却掌握着别人的命运。这个形象已经超出了他所在的民族土壤、社会环境和时代背景。伊乌杜什卡是一个世界范围内的形象，如同夏洛克、答尔丢夫、泼留希金、斯麦尔佳科夫。也就是说《戈洛夫廖夫老爷们》这部作品与他笔下的一些作品是同等的(这些作品是《庞巴杜尔先生和庞巴杜尔太太》、《金玉良言》、《蒙列波避难所》、《致婶母信》等等)。高尔基曾高度赞扬说，不借助谢德林的帮助就无法了解十九世纪下半叶俄国的历史。作者本人则称自己是当代的历史学家，以分钟为单位的编年史编纂者。他的作品整体构成了一幅庞大的历史画卷，如同但丁的《神曲》和巴尔扎克的《人间喜剧》，把复杂的历史时代完整刻画出来，那个

① 意即“小犹大”。——译注

时代也就是巨大社会变革的前夜。

在众多七十年代的同题材作品里，谢德林的小说《金玉良言》第一次在俄国文学作品里想象了即将到来的人民贫困生活的景象，这些贫苦按照作者的描述是由资本主义这头猛兽所招致的。他在1880—1881年间完成的随笔集《在国外》，基于在国外旅行的印象，无情揭露了具有资本主义阶级属性的西欧议会制。在1877—1883年间完成的长篇小说《现代牧歌》中，他向那些自由知识分子阶层的代表投以鄙视的目光，他们在那些笼罩着恐惧的年代里逃离了积极的社会斗争，转而进入了个人利益的小世界或者向可耻行径做出妥协。他在个人创作的最后阶段完成的《童话集》(1882—1886)，被誉为人民的讽刺文学小百科，在这部作品中他继续严厉地批判社会上因循守旧的力量，体恤人民的疾苦，刻画他们在官僚、地主、资本家三股势力摧残下的悲苦生活。

作者自己说："我将战死在战场上。"而他到生命的最后一刻还恪守着这一承诺。他勇敢地克服着巨大的创作压力，忍受着当局的迫害，并承受着长期折磨他的身体上的疾病。直到生命的最后一刻依然推崇的社会理想给予谢德林强大的力量，让他战胜了个人的不幸，没有停止创作事业，并且这一理想一直都是他源源不断的创作灵感的源泉。

在他生前最后一部充满着爱与恨的作品《波谢洪尼耶遗风》(1887—1889)中，作者最后一次对黑暗的过去进行了严厉的谴责，并呼唤光明的未来。作为留给孩子们——"未来历史命运的缔造者们"的话，他写道，不要沉溺于现实的错综复杂里，要在自己身上培养未来的理想，这种理想亦如太阳光一般，没了太阳光，地球也只能像一块石头样转动。不要让自己的心灵变得如石头一般坚硬，要经常仔细地留心周围的发光点，它们闪耀在未来美好的图景里。

谢德林所有文学创作的最重要的思想意义，在于让民众觉悟，鼓励他们为了自己的权利而斗争，唤醒他们对于自己肩负的历史使命的认识，用民主和社会理想之光为他们照亮通往未来的道路。为此他也不断号召同样来自先进阵营的当代知识分子加入他的行列。不论怎样对现实中民众表现出的消极态度产生疑虑和失望之情，都从没让谢德林失去唤醒民众积极性的信念，对民众可以发挥决定性作用的信心——对他们将取得最终的，虽然在他看来还较为遥远的胜利的信念。

谢德林自称是与当代紧密连接在一起的人，不止一次地说起关于自己令人痛苦的敏锐嗅觉和他那特殊的对当前引人关注事情的执著。谢德林显著的特点在于他持续不断地想要参与到社会政治斗争中，并用各种武器来影响其进程，包括讽刺文学作品、政论作品、文学批评作品等。他对于这些

作品的写作有着出色的驾驭能力。他在民主革命杂志《现代人》、《祖国纪事》中与读者们就他们所关心的社会问题进行交流,这是他的内心需求。

作者关注的并不是日常琐事以及滥用职权等现象,而这些题材已经成了卑微的自由派政论作家的家常便饭,相反作者关注的是根本性的时代问题。他的视线锁定在当前引人关注的事情上,那些事情也是那一时期的热点,它决定了社会的命运。他的作品是一幅社会政治斗争活动的全景图,呈现在作者尖锐刻画并用他那个时代的先进理想所阐释的一幅幅鲜明图景中。

作者想要投身社会政治斗争的强烈愿望在他作品的题材结构上也留下了清晰的印记。如果单从外部特征的基础上加以评价,那么可以说作者擅长写短篇讽刺小说和随笔。然而如果更为细致地审视谢德林的作品会使人们确信,他应该被称为大体裁形式作家而不是小体裁作家。

在谢德林身上总是可以看到他对于复杂的理想艺术概念和综合构思的着迷,为了实现它们,不仅他的短篇小说和中篇小说结构紧凑,他的长篇小说同样如此。在他庞大的构想当中,他倾向于在宽广的时间和空间层面观察生活。但是作为讽刺文学作家和政论记者,他不能满足于缓慢的大段叙事的写作风格,经常有强烈地直奔让自己忧虑的社会问题的愿望。这两种对立的体裁倾向在其将联系紧密的短篇小说和特写合并为系列这一形式中得到调和解决。

文学审查的因素在他系列化自己作品的过程中起了影响。为了预见可能出现的审查禁忌,作者被迫给予自己每一个构思的章节相对的独立性。最终,由于自身特点,作者的写作对象和长篇叙事的形式格格不入,从而需要更为灵活多变的分散的文学表现形式。

所以谢德林创作中坚持使用这种主要的体裁,即短篇小说汇编,在这里面汇集了构成大图景的一系列小图景。每一个汇编都是成系列的作品,这些作品都从属于某个总的主题思想。在描绘每个攻击对象时,作者试图用全面的以及各种方式,根据社会生活的进程不断延展、精确、改变里面涉及的思想。这样,短篇故事发展成系列,系列发展成为汇编,有时候一本汇编的出版要经历数年之久,其中记录了各个阶段社会现象和社会种类发展。 · 100

汇编里面的作品之间以及汇编与汇编之间由一致的主题、体裁、叙事者的形象、主要人物、艺术色调紧密联系在一起。一些时候这些联系都是以整体的形式体现出来的,而在另一些情况下,只体现其中的一部分,并且因此作品的相互依附性或紧或松。一些作品汇编里的短篇小说之间的联系十分松散,因此看起来更像是作品集,比如《外省散记》、《天真无邪的故事》(1863)、《讽刺散文》(1863)。也有一些作品是以真正系列作品形式呈现

的；还有一类里面的各个部分之间有很紧密的联系，使得它们成为独立的长篇小说，例如《一个城市的历史》、《乡下人的彼得堡日记》、《现代牧歌》、《波谢洪尼耶遗风》。

也正是这样，作者展现了他在题材创造方面的大胆创新以及不断去寻求新的艺术表现形式。随着时间的推移，作品之间的相互关系在不断增加，慢慢由简单的作品集发展成有机联系的短篇小说汇编，到最后发展成短篇小说充当各个章节的长篇小说。

作者对于这个时代当中不安因素的敏锐嗅觉不仅仅在作品题材和作品中的理想成分上得到体现，而且还赋予他作品以诗意。

谢德林毋庸置疑是在自己的作品中表现了很高的思想内涵的众多文学家中的一位。思想的清晰性、意识的自觉性是他创作的特点。他把批判的意识掌控在自己手中，即使在高度幻想的时候也不放松。想象力和逻辑的力量在他的作品中和谐地相互作用。谢德林的每一部作品，不论是从整体还是分成部分看，即使是划分成很小的部分来看，都是想象和逻辑的综合体。所以他比任何一位伟大的俄罗斯作家都更配得上文学考察者的称号。他不是“头号”的作家。如果说他的思想和他创造的人物形象过于理性或者说他运用的是唯理论的思想方式，这是不对的。谢德林不仅仅用智慧去创作，他同样在用心创作。在他的作品中留下了政治斗争的热情，清醒的分析才能，以及创作直觉的印记。

谢德林的理想主义热情集中在他以民主和社会主义为名的对资产阶级阶层持续地无情批判和否定中。在这股否定的力量中也融合了他对奴隶制度，对制造了民族贫困的罪魁祸首的不可调和的痛恨，以及对被压迫大众的深切同情，对他们身上崇高使命的信心以及创建一个脱离一切剥削和压迫的社会的信念。

谢德林把自己讽刺作品的矛头直接指向了在资产阶级和国家专制制度下诞生的社会弊端，揭露了在“常理”之后的谎言，揭露了社会统治阶级。他首先关注的不是他们的日常事务，而是他们的思想、政策和实施。谢德林对既得利益阶层非常感兴趣，用他自己的话说，这些人首先是“政治上存活的种族”。

人的社会价值的标准是谢德林美学的基础，也决定了他创作的讽刺文学的特点。就人格特点而言，他最感兴趣的是人的社会特点。他观察和刻画的主人公主要是在公众舞台上、在政府部门、在地方机关、在俱乐部、在旅店、在公差路途中、在会议上、在宴会上、在和上司见面和分别时。总之是在所有涉及“内政”的场合，还有那些有政治、经济利益的地方，以及人们可以觅得个一官半职，或者可以帮助自己升官发财的地方。一句话，也就

101 ·

是那些最能全面地展现阶级心理和实践的地方。

"我的锋芒，"他写道，"针对的并不是个体，而是众所周知的、由某些现象组成的整体。这一整体乃是压迫人类之万恶的源头……我还十分清楚地记得一句谚语：只要有沼泽，就会有鬼怪，我认为这句谚语是十分准确的，而倒过来说就不成立了。确实是沼泽催生了鬼怪，而非鬼怪创造了沼泽。"

谢德林的所有作品整个地投入于对社会政治问题的关注。社会政治斗争和意识形态斗争乃是讽刺作家天赋得以最完满地展示的舞台。谢德林讽刺作品中的典型主人公，是一些从事行政及社会经济活动的人，是"对内政策"的制定者，是这个与民众相分离的国家之经济的"顶梁柱"。让谢德林最为感兴趣的是那些最鲜明地体现出统治阶级、阶层、集团、党派之主要缺陷的社会典型，而非这些缺陷以外的个人品质。

作为讽刺作家的谢德林追求完整刻画统治阶级、党派和集团的社会心理、意识形态、政策及其实践。这催生了许许多多"大众"肖像，集合性特征以及讽刺性评价、定义——愚人们、庞巴杜尔夫妇、市长、塔什干人、撇油者、脏人等。作家也为警察制的资产阶级和地主阶级国家的出版部门、各种机构和其他制度创造了一系列讽刺性的专有名词和普通名词。比如，我们常常可以在讽刺作家的作品中遇到"全俄撇油女人"、"嗅个痛快"、"一举两得"、"鸡叫回声"、"有何贵干"、"脏水"以及其他一系列十分尖锐的表达和反动保守及卖身求荣的自由报刊那些充满了讽刺意味的名称。有深刻依据的讽刺性化名，超过了其原型的狭隘界限，并将一些具体的事实，有时是表面看来不太明显的事实，提升到具有大规模艺术概括力的高度。

谢德林对于各种典型、社会团体、政党、整个阶级、出版机关、各种机构和各历史阶段等的讽刺性评述的一大特色在于所起名称的尖锐和准确。在谢德林那里，讽刺性的名称不是外在的标记，而是对于对象的一种艺术判定。这一判定是从对象的本质中生长出来的，并以比喻、同义词的形式体现出来。谢德林所起的名字之所以经久不衰，以及它们之所以具有重大的揭露和认知意义也在于此。也正是因为如此，谢德林那些讽刺性的绰号招致敌对阵营的猛烈攻击，也就毫不奇怪了。

当触及的社会阶级和行政官阶越来越高的时候，他的嘲笑也就变得越来越无情了。通过创造一些讽刺性的名字、姓、代号、绰号和各种易于理解的假名，谢德林力图在读者心中唤起对于建立在社会不公平原则基础上之统治制度的否定态度。他十分出色地实现了这一目标。他所创造的讽刺性的提法、标志、格言，专有—个体性的和普通—群体性名称是如此地精确、尖锐和鲜明，让读者可以轻松地记住它们。它们已经成为名言而广泛流传。并且，不论是在过去还是直到现在，我们都可以毫不费力地在现实中找到

与它们相符的情况。如剑一般富有杀伤力的讽刺性提法广泛流行，渐渐成为日常政治话语和政论性作品的（语言）财富，并且成为了社会政治斗争中锋利的武器。甚至于那些不能达到讽刺作家作品的全部思想深度的读者们也能领会到它们的大体含义。直到如今，作家、政论家和政治活动家们还在不断地从谢德林艺术极其丰富的语言宝库中汲取资源。

和俄罗斯其他现实主义经典作家一样，谢德林十分出色地掌握了刻画人们生活和心理，描画公共生活中社会和精神现象的技艺。不过，他还有着自己独特的使命，并且为俄罗斯和世界文学的发展做出了独一无二的贡献。

作为讽刺作家的谢德林的所有作品，尽管在其思想艺术和体裁方面各有不同，但是它们却构成了一个统一的、带有作家鲜明创作个性烙印的艺术世界。作为艺术家的谢德林的特点首先最为鲜明地体现在其讽刺诗学的诸多特征之中，后者例如在从进步立场对现实所作的评价进行现实主义再现的过程中运用夸张、怪诞、荒诞、讽喻等艺术手法的技艺。

102 ·

讽刺小说作品是一个最重要的武器。“这一武器十分强大，”谢德林说，“因为有时候没有什么比意识到‘他被猜透并为人耻笑’那般更使人感到沮丧的了。”冯维辛、克雷洛夫、格里鲍耶陀夫、果戈理等人先后用这一武器与公共生活中的社会弊端和道德缺陷进行过斗争。反动艺术的支持者们提出了有关不得罪人的幽默的理论，认为这种幽默还可以缓和社会矛盾。与此观点相对立，谢德林发展了有关“无情的俏皮”的学说——“以一整套与被描述事物相反的概念与观念来看待对象”。正是这种无情幽默才是作为讽刺作家的谢德林的主要力量所在。在他的创作中，十九世纪俄罗斯文学中讽刺文学流派的发展达到了最高峰，并且对社会思想的革命化产生了重大影响。

谢德林是果戈理讽刺的笑之传统的最鲜明继承者。果戈理和谢德林是整个俄罗斯文学中最富喜剧天才的两位作家。他们都以不竭的机智揭露了诸多社会弊端。但是，与此同时，他们两者的创作在思想主题和喜剧形式上有着本质的差异。

赫尔岑曾写道，果戈理“无意中用笑来调和矛盾，在愤怒面前，他那丰富的喜剧天才占了上风”。而在谢德林这里，盛怒统治着喜剧因素。屠格涅夫认为，谢德林笔下的笑乃是苦涩的、尖利的，并且其中含有“斯威夫特式的东西”，同时，他写道：“我时常看到，人们在听人朗读萨尔蒂科夫的几篇特写时，常常笑得抽搐起来。在这笑声中有着某种恐怖的东西，因为听众们在笑的同时感受到，有根鞭子在抽打他们自己。”如果我们可以对果戈理式的幽默套用“含泪的笑”这一公式的话，那么，更适合于谢德林式幽默的

公式将是"含轻蔑和愤怒的笑"。只要比较一下两者的巅峰之作,如果戈理的《钦差大臣》与《死魂灵》和谢德林的《一个城市的历史》与《现代牧歌》,便可感觉出第一种笑和第二种恼恨的、气愤的、愤懑的、带有公开蔑视的笑之间的全部差别。

对谢德林的喜剧天才和作家的喜剧气质的特点产生影响的是其独特的人生遭际,但首先是他在其中充当可靠的代言人的那个新的社会环境和那些新的思想。时代塑造了那些被迫切需要的天才,并将之推上活动的舞台。

在果戈理和谢德林两者进行讽刺作品创作的很长的时间间隔里,俄罗斯社会生活和俄罗斯解放思想的发展领域发生了诸多重大变化。陈旧的专制农奴制的社会生活形式进一步腐化瓦解。以车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫为首的平民知识分子民主派取代了贵族知识分子成为解放运动的领导力量。与此同时,民主思想也在社会主义思想中找到了支撑。俄罗斯历史上第一次革命形势形成了。正是在这样的历史条件下谢德林的笑嘹亮响起。这是一种从人道主义理想的高度发出的嘲笑。讽刺作家自觉地将自己和革命民主阵营联系在一起,并完全接受这些人道主义理想。谢德林竭尽所能地推动民主运动的发展,力求实现社会主义理想。相比于果戈理的笑,其讽刺作品更加深入地触及了社会之恶的本源。当然,我们并不是说谢德林的艺术造诣要高于果戈理,而是说,相比于自己伟大的先行者,谢德林作为一名讽刺作家,在时代和各种新思想的推动下要走得更远。若就果戈理的创作力量来说,谢德林认为它乃是最高典范。

果戈理将讽刺的笑首先视作一种对制造社会之恶的人进行道德修正的手段。谢德林也有道德意图,但同时他认为,激发愤怒情绪并激起对社会不公和政治专制的积极反抗乃是讽刺作品最主要的任务。谢德林的笑和果戈理的笑之不同点在于前者具有政治目的。如果说随着时间的推移,果戈理在其幽默理论中越来越倾向于认为笑的本质在于促进和解,那么,谢德林则恰好与之相反,他不断地深化并发展了有关将笑作为最有力的否定武器的学说。在谢德林的观念中,讽刺的笑被用作陈旧社会机体的掘墓人,而非其良医,被用来为那些已经终止发展并被历史审判为不得存在的现象贴上最终的、可耻的印记。

他写道:"对那样一些现象我不能报以'恰当的严肃',因为对于他们除了轻蔑之外,感觉不到也不应当有任何其他情感。我有许多资源可用于幽默,这对我来说是更大的幸福。"力求揭露现实的可笑,从敌人身上扯下体面的伪装,并将他的可笑和可恶公之于众,谢德林全部明快多彩而又闪烁着机智和无情揭露的讽刺诗学都是为此服务的。

在谢德林主要是愤怒的笑中，根据主题思想、刻画对象的不同和讽刺作家内心情绪的变化，还存在着其他一些情感因素和色彩。他在尖锐而轻蔑的讽刺和夹杂着苦楚与忧愁的笑之间徘徊。当谢德林在论及贵族（比如，在《戈洛夫廖夫老爷们》中，在史诗般广阔的《波谢洪尼耶遗风》中，等等），资产阶级，俄国资本主义的产生，所有这些柯路巴耶夫们和拉祖瓦耶夫们（比如，在《金玉良言》，《蒙列波避难所》等作品中）的到来时，在论及官僚行事卑鄙的自由主义者和在八十年代俄国极度反动时期的到来时（《致婶母信》、《现代牧歌》、《生活琐事》），他那无情的否定和惩罚性的笑发挥了全部力量。而当论述社会中下层人民和那些未能享有充分权利乃至无权的社会人物时，他那讽刺性的愤怒便得到了收敛。他在深深地同情他们悲惨境遇的同时，也批评了他们作为公民的消极被动。

萨尔蒂科夫-谢德林是一位伟大的反讽艺术大师，微妙、暗含的嘲笑以夸赞、奉承、假装与敌手保持一致的形式表现出来。他在俄罗斯文学中，在各种最恶毒的幽默方面，只逊于果戈理。

对各种表达的讽刺意味而非直接含义的采用是其绝大部分作品的共同特征。但是最富讽刺韵味的要数《庞巴杜尔先生和庞巴杜尔太太》（1863—1874）、《一年四季》（1879—1880）、《现代牧歌》、《致婶母信》（1881—1882），当然还包括《童话集》等作品。在最后一部作品中，谢德林的讽刺艺术得以大放异彩。

讽刺作家假装站在被他揭露的那些人一方，时而称赞那“像驴一样头脑健全”的兔子绝顶聪明，理智健全；时而突然和将军同声为游手好闲者的行为感到愤慨，此君呼呼大睡“并以最无耻的方式逃避劳动”；时而好像赞同地认为，熊都督有必要来到密林深处，因为“那时在森林中的家伙们中间流行着那样的任性妄为的风气，以至于所有人都各行其是。野兽——蹦蹦跳跳，鸟儿——漫天飞舞，昆虫——四下爬行；而没有人想着要用腿列队齐步行走……”

讽刺，按照谢德林的说法，能够“像最精纯的乙醚一样”飘散开去，刺伤敌手，并能保持自身的完好，令人捉摸不定。无怪乎讽刺作家会说：“讽刺乃是有力的武器……”

在无情地嘲讽社会之恶的化身的同时，讽刺作家还在社会中激发人们对其产生积极的憎恶，激励人们与之进行斗争，提振人民群众对自身力量的信心，并教导他们理解自身在生活中的作用。按照卢那察尔斯基的精准定义，谢德林是“笑的大师，人们能够通过这种笑变得智慧”。

对于所有讽刺作品，特别是对于谢德林的讽刺作品来说，它们的一大特征在于对夸张、怪诞、荒诞等手法的运用。借助于这些手法，作家无情地揭

露了社会生活中被批判事物的本质，并用笑的武器对之进行惩罚。八音琴市长，没有脑袋，却长了把粗糙的乐器作为替代，这件乐器只能奏出两部曲子——《让你破产！》和《无法忍耐！》（《一个城市的历史》）；一位市长十分勤恳，他的头上安了个阀门，这为的是在他的行政工作进行得太多火热时，好释放过量的蒸汽（《现代牧歌》），这些当然是一种怪诞手法，不过，这是带有鲜明讽刺功效的怪诞手法。

谢德林从一些孤立的，用于影响读者情感的夸张和怪诞形象出发，常常转向对于广阔的奇幻图景的刻画。他作品中的奇幻元素也许就像一把火炬，讽刺作家用它照亮了现实生活中的黑暗面，并在它的光亮中更加有力地刻画出被揭露的典型的诸多丑陋特征。比如说，为了揭露贵族地主们的寄生本性，他将他们带入一个想象出来的无人岛上（《一个庄稼汉养活两位将军的故事》），或者是一片只有一个庄稼汉的庄园中（《野地主》）。在这样 ·104 的环境中，被剥夺了特权、舒适生活的贵族们的阶级本性在读者面前被揭露得一览无余。在揭露诸多社会类型各种特征的过程中，讽刺作家常常在社会之外的大自然中替他们寻找具有揭露意义的对应物，并创造一系列寓言，在这些寓言中，动物野兽取代了人的位置。这种荒诞手法被十分出色地运用在了许多童话中，再次，作家十分睿智地让动物界中的各色代表占据了整个官阶表。这种能在童话故事的小场景中展现诸多时代大冲突的技艺备受称道。谢德林让自己那些倒霉的"主人公"们（狼、兔子、狗鱼、鲫鱼等）在有限的舞台上演绎社会悲剧和喜剧的诸多复杂情节。通过将统治阶级的代表与凶残的野兽作类比，作家就已经表达出了对他们最深刻的蔑视。他非常简洁的艺术论证达到了十分鲜明的讽刺效果。奇幻性的化装易容手法突出了各种社会类型的诸多缺陷，将它们展示出来，并作嘲讽。那种行为堪比低等动物或原始生物的人引来了嘲笑。

夸张、怪诞、奇幻等一方面作为刻画和嘲讽社会之恶的有效艺术手法，另一方面，同时也在作家为书报检查机关作斗争而建构的复杂艺术体系中发挥了重要作用。

先进的俄罗斯文化在当时备受专制政权的残酷迫害。"一方面，"谢德林在谈论进步作家们与报刊检查机关的迫害所作的斗争中采取的精妙手段时说，"出现了寓言，另一方面，出现了理解这些寓言的艺术，出现了在字里行间进行解读的艺术。形成了一种独特的、奴隶式的写作手法，它或许可以被称作伊索式的手法，——这种手法在描绘有所保留、吞吞吐吐的话语、隐喻和其他欺骗性的手段方面显得十分灵活机变。"

他在政治讽刺作家的岗位上战斗到了生命的最后一息，并将伊索式的手法发展到了最高峰，从而成为了这种手法在俄罗斯文学中的最鲜明代

表。在书报检查机关的压制下开展活动时，他不得不时常克服各种难以克服的障碍，同时也用诸多艺术手法与各种阻挠作斗争。讽刺作家创造了一系列讽喻性的手法、名称、表达、形象、绰号和比喻等，后者让他得以对敌人取得思想上的胜利。

但是在他的创作中，讽喻并不只是用来欺瞒书报检查机关的。它们使人得以从一个出其不意的方面接近对象。这对于讽刺作品来说是尤为重要的，它越是出其不意地攻击敌人，越是机敏地描绘敌人的滑稽特征，就越能成功地实现其目的。

踏扑熊的形象当然是在考虑到要符合检查要求的情况下选取的，同时，这一化名作为一个精巧的艺术比喻，加强了作品的讽刺效果。动物童话的形式使得作家能够作出尖刻的讽刺性评价。在给沙皇的高官们穿上熊皮之后，作家称踏扑熊为“畜生”、“朽木”、“狗崽子”、“恶棍”等。讽刺作家巧妙地运用了书报检查机制强加的写作手法，让它为提升作品的艺术表现力服务。

与此同时，伊索式的形式也给作家的构思和读者造成了损失。谢德林无法把自己想说的说尽：因为他常常以避而不谈，言犹未尽，不得不保留意见的方式掩饰自己的观点。而读者呢，则不总是能正确地把握“隐笔”的含义，对于各阶层的广大读者来说，伊索式的手法很难理解或者是完全不能理解的。这给讽刺作家提出了寻找新的艺术形式的任务。在文学活动的最后几年中，他十分注重其思想的简易明白，并越来越热心地将由他创造的讽喻手法和作为一种最为广大读者所喜闻乐见的讽刺形式的民间童话联系起来。

谢德林的创作风格是在不断地克服那个时代的先进思想所遭遇的各种阻碍的过程中形成的。讽刺作家创造了有力的艺术武器，借由此，他甚至在那些昏暗的反动年代也能用他那愤怒的揭露和对民主、社会理想的宣传成功地影响着社会舆论。这是一位天才的胜利，他拥有着强大的创作能力，并且完美地掌握了讽刺的艺术。

高尔基在论及谢德林时曾这样写道：“他创作规模的广度十分惊人……105 • 他的讽刺性作品，不论是就其公正性，还是从它所具有的对于俄罗斯本应该走和如今已经走过的路的预见性来说都具有十分重大的意义。”世界闻名的众讽刺文学大师中（阿里斯托芬、朱文纳尔、拉伯雷、塞万提斯、斯威夫特、伏尔泰等）在笑的基调方面，谢德林与斯威夫特最为相像，而他们两人之间却相隔了一个半世纪。

他们所处的时代，他们的社会、美学观点，创作意图，各自作品的体裁特征都大相径庭。但是尽管如此，他们之间的相似性也并非偶然。卢那察尔

斯基称谢德林为“俄罗斯大地上最机智的作家”，“世界历史上最伟大的讽刺作家之一，只有英国作家斯威夫特能够与之比肩”。他们两人都有着永不妥协的社会公正捍卫者的那种火热、桀骜不驯的性格，都对所处时代尖锐的社会政治问题和恐慌有着病态的敏锐反应。谢德林和斯威夫特都有着政治斗士的气质，对于政治斗士，历史运用所有的条件只赋予一样、但却是致命的武器——那就是讽刺的武器。他们的共同点还在于，他们都有着像屠格涅夫那著名的定义所说的那样，尖刻而苦涩的笑，或者，如卢那察尔斯基所言，有着“笑与愤怒、仇恨、轻蔑、斗争号角的可怕的结合”。

痛苦、忧伤、愤怒、不满、轻蔑等情绪，作为斯威夫特和谢德林作品中一大鲜明的特征，削弱了幽默的“欢乐”色彩。斯威夫特和谢德林的笑所唤起的更多的是理智而非情感。因此，他们的笑不如拉伯雷、塞万提斯、狄更斯或者果戈理的笑那样直白和易于理解。

与此同时，总的看来，由谢德林的作品引发的笑和斯威夫特的相比更少一些忧郁色彩，显得更灵活多样。这种现象的原因首先在于，谢德林不像斯威夫特那样集中关注“社会金字塔”的最上层；其次，谢德林将注意力逐渐由“社会中间人”转向“群众”时，愤怒的情绪渐渐地被忧伤和同情的情绪所代替。

萨尔蒂科夫-谢德林是当时俄罗斯人民解放运动的先锋，其文学活动，见证了作品内容的社会现实性、创作意图的高度思想性和艺术表现的完美性三者之间的统一。

11. 陀思妥耶夫斯基

十九世纪俄国文学是国家精神生活的中心，这一角色决定了它的若干特征——对社会及个人的真理上下求索的昂扬激情，穷根究底、永不安宁的不懈思考，深刻的批判精神，既担当起当代社会难以解决的、折磨人心的问题与矛盾的令人惊叹的责任，又对那些个人、俄国社会日常生活甚至于全人类的根深蒂固的、“永恒性”的话题表示关注。这些特征最为鲜明地表现在十九世纪下半叶的两位伟大作家——费·米·陀思妥耶夫斯基和列夫·托尔斯泰的作品之中。这两位艺术泰斗在许多方面至今仍是活着的我们的同时代人；他们的创作具有世界性意义，将现实主义艺术的边界推向无限，使其可能性得到深化、创新和丰富化。

费奥多尔·米哈伊洛维奇·陀思妥耶夫斯基（1821—1881）出生于莫斯科玛丽济贫医院的一个医生家庭。在彼得堡就读于工程学校期间（1837—1843），未来的作家如饥似渴地从欧洲浪漫主义文学中汲取养分。

就作家气质而言，陀思妥耶夫斯基永远都是（依他本人的说法）一位“无产者文学家”。那种援助成千上万像他一样体会到一贫如洗的人们的愿望，在1847年将二十五岁的陀思妥耶夫斯基引进了彼得拉舍夫斯基的社会主义团体，他参加了这个小组中的尼·亚·斯佩什涅夫的革命小组，加入极左阵营，该组织成员的最终目标是“在俄国进行变革”。1849年，陀思妥耶夫斯基因参加彼得拉舍夫斯基小组的活动被尼古拉一世当局判处枪决。当时作家及其同志们被押赴彼得堡的谢苗诺夫校场，蒙着眼睛等待死刑的到来，在熬过让他觉得无比漫长的数分钟之后，取消死刑、改判四年苦役的判决才被宣布。这场用心刁钻的心理折磨，是沙皇为了摧毁彼得拉舍夫斯基小组成员的意志特意琢磨出来的，它深深地铭刻在作家的记忆里，加深了直至他生命终结都无时无刻不存在于心的对一切残忍、暴力和专横的仇恨和厌恶。

106· 他的四年牢狱（1850—1854）是在鄂木斯克度过的，此后五年的流放生涯（1854—1859）则在塞米巴拉金斯克服兵役，先当列兵，后升为军官。到陀思妥耶夫斯基退役并返回彼得堡，则已是判决后十年——1859年12月的事了。

返回彼得堡后，陀思妥耶夫斯基的文学及杂志出版活动逐步展开。1861到1865年间，他与长兄米哈伊尔一起出版杂志《时代》与《时世》；自1873年初至1874年4月，他担任《公民》报编辑；而在1876—1881年间他主办《作家日记》，该刊物关注当时最为迫切的问题。①

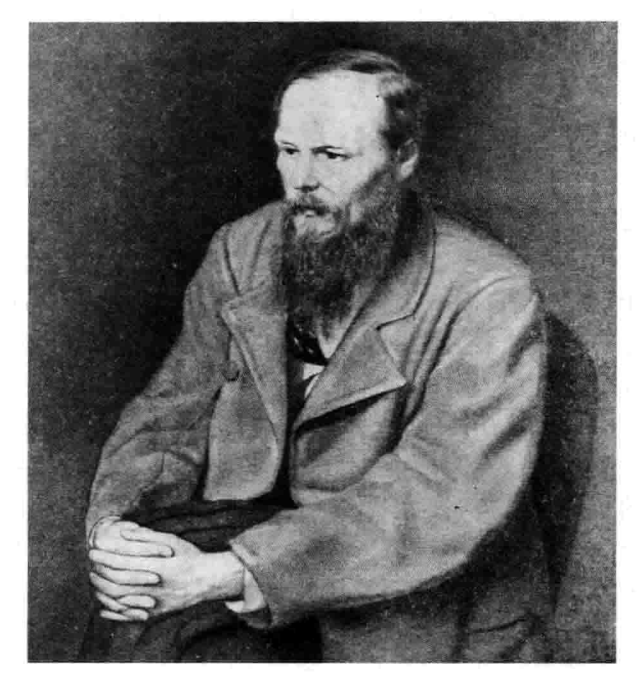
按照陀思妥耶夫斯基的想法，他那个时代的俄罗斯文学急需“新的语言”，它既应是美学方面的，也应是社会历史方面的。文学作品要有意识地给予“大多数俄国人”发言权，表现出其存在层面全部的杂乱无章和混乱无序，以及他内心的（理性与道德上的）复杂性，这就是主导红线，以作家本人的话说，这成为他艺术创作的定向标。

陀思妥耶夫斯基以翻译巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》走上自己的写作道路（1844），两年后他的第一部小说《穷人》问世（1846），这部小说被俄国的批评界进步人士别林斯基及随后的赫尔岑和车尔尼雪夫斯基称为俄国文学所有民主的、“果戈理式的”、社会批判性流派中具有划时代意义的作品。然而在这部作品里，年轻的小说家便已明显地表露出他创作个性的轮廓，这种创作个性就四十年代来说是具有新意的，它在此后得到继续发展。

《穷人》的主要人物是小官吏杰武什金和他从老鸨手中解救出来的姑

① 陀思妥耶夫斯基既是《作家日记》的出版人，又是刊物的唯一作者。

娘——女裁缝瓦尔瓦拉·阿列克谢耶娃。他们在日常生活中饱受欺辱、被人掠夺，在书信往来中获得了无穷的财富和充实的生活，展现出他们精神及心灵中不为周遭世界所知的宝藏。陀思妥耶夫斯基为自己的现实主义小说选择了书信体形式，这种形式在此前感伤主义和浪漫主义时代的文学中运用广泛，借此，叙述者和小说家得以将人物内心生活中诗意的丰富性和复杂性与其外部单调乏味的、日常的生存状态相对立。



陀思妥耶夫斯基肖像 彼洛夫 1872年 特列季亚科夫美术馆

陀思妥耶夫斯基追随着彼得堡故事的作者——果戈理，关注大城市的社会心理矛盾及对比，以热切的同情心关怀其中的“穷人们”——小官吏、平民大学生，关注所有正直而有才能、因贫困和周遭现实里悲惨的“逆境”而深受苦难的人们。但是，比起果戈理来，陀思妥耶夫斯基更感兴趣的是内心复杂的性格，是那些心理不平衡、陷入迷茫并热切地探求出路的人物。因此，果戈理特有的喜剧因素，在陀思妥耶夫斯基这里减弱了。而截然相反的是，那些果戈理仅仅运用于作者抒情插叙和叙述的个别关键点上的激情昂扬的和忧伤悲观的因素，在陀思妥耶夫斯基这里则成为主导因素，获得这一时期世界文学中极为罕见的艺术的凝练、力度和表现力。

四十年代“自然派”的其他作家描写首都贫寒的小官吏或者普通穷人的生活时，总爱首先强调人物物质贫困、备受压制、法律上无权无势。年轻的陀思妥耶夫斯基则极为强烈地感受到并表达出其社会性悲剧的另一方面——人格尊严每日所遭受的侮辱。对人来说，最为可怕的屈辱就是遭到蔑视，使他觉得自己是块分文不值、污秽肮脏的擦脚的“破抹布”，对此，青年作家在几部中篇小说中以巨大的力量进行了揭示。

然而，一个自尊心受损的人其内心是极为矛盾的。或许，正如陀思妥耶

夫斯基所理解的，因身遭屈辱而体会到的那种剧烈的、苦痛的感受，在“小人物”心灵中不仅会衍变为对其压迫者的仇恨，也可能诱发社会性狂妄行为的倾向，对“拿破仑式”或者“罗特希尔德式”的权力欲的幻想，扫清自己道路的愤恨的、复仇的巨大冲动。到那时，一个表面恭顺、和善的“小人物”可能会摇身变为一个暴君和独裁者，使社会以及他本人都陷入可怕的危险之中。

首先引起陀思妥耶夫斯基关注的，是“小人物”身上所蕴藏的潜力与可能性的问题，四十年代的进步文学曾真诚而热心地为他们的解放而斗争。这一点从他步入文坛起就决定了他在十九世纪中叶作家中的特殊的、不同寻常的地位。

107・ 无论是在西欧，还是在俄国，资本主义的发展都带来自我意识的张扬，然而，在资本主义环境下这种张扬往往可能具有截然不同的形式。被解放的个性可能成为建设性的力量，也可能是毁灭性的力量。而对于后者——资产阶级自由个性所特有的破坏性倾向，在世界现实主义文学中任何人都未能像陀思妥耶夫斯基那样以如此悲剧性的深度与广度表现出来。

他很早就领悟到，贵族和资产阶级社会日常平庸单调的生活，不仅会产生物质贫困和无序，也会掀起“小人物”心底成年累月积淀下来的历史渣滓，勾起荒诞的“念头”和精神上的空想——“索多玛的理想”，它们比现实生活更令人感到苦恼抑郁、压迫煎熬、噩梦缠身。作为艺术家兼思想家，陀思妥耶夫斯基关注大城市日常生活中复杂、“荒诞”的一面，这使他将为数108・不多的、精准的日常“散文式”的、平庸的生活画面与对生活中社会悲剧性的深刻体验、人物群像在哲学层面上所达到的规模以及对“人类心灵所有深处”的洞察结合在一起，这在世界文学中是罕见的。

“穷人”灵魂和内心的自私、闭塞，会集中在同一个人、甚至是在一个饱经苦难、蒙受侮辱的人身上，宽宏大量与病态的“傲慢自负”、善与恶可能复杂地结合在一起，这些情节在《穷人》中就已经初现端倪。在中篇小说《双重人格》和《普罗哈尔钦先生》(1846)中该类主题获得进一步展开。在前一篇里，主人公与之斗争并害怕对自己承认的那些小官吏灵魂中的鄙俗之处，在他遭受惊吓之后，在他的意识中夸张为一个愚弄他、尾随他的险恶、狠毒的“双重人格”。在后一篇里，穷人的斤斤计较、疑心重重、吝啬小气、担忧官职不保，达到了“荒诞”的悲剧性贪欲的程度，使人物与普希金的“悭吝骑士”、巴尔扎克的葛朗台老爷等俄国和西欧的浪漫主义的悲剧性人物具有相似之处。

戈里亚德金和普罗哈尔钦的形象开启了陀思妥耶夫斯基创作中的“小人物”形象画廊，在这些人物身上有时隐藏着“罗特希尔德式”的发财欲，有

时隐藏着"拿破仑式"的权力欲，而更多时候则是两者兼具。陀思妥耶夫斯基意识到，在暴虐的弱肉强食的环境里，人往往不按逻辑行事，与依惯常理智思维看来自然而然、合情合理的方式背道而行。被欺凌与被侮辱的人心甘情愿地充当丑角，以此更猛烈地刺痛自己心灵的伤口。弱者和听命他人者不仅不因自己的受压制地位感到苦恼，甚至自己要求捆上双手，原因是与他已经习惯的不自由状态相比，他更害怕自由，因为生活还不曾教会他自由。



陀思妥耶夫斯基短篇小说《波尔宗科夫》插图
木版画 费多托夫 1848年

除去小官吏这种"小人物"、受欺辱的人之外，在年轻的陀思妥耶夫斯基的一系列中篇小说里还活动着另一社会心理类型——"幻想家"类型，周遭生活的贫乏无趣迫使他一头扎进凭想象创造出的人为的、幻想的世界，这个世界一旦遇到现实就必然整个崩溃。在中篇小说《女房东》(1847)中首次写出的"幻想家"形象由此成为陀思妥耶夫斯基创作于1847—1849年间，即他参加彼得拉舍夫斯基小组聚会的那个阶段的大多数作品(小品文系列《彼得堡纪事》，1847年；"感伤小说"《白夜》，1848年；中篇小说《涅朵奇卡·涅兹瓦诺娃》1849年)里贯穿性的、中心的人物形象。

在《女房东》中，知识分子与民众的关系这个对于陀思妥耶夫斯基所有后期创作最重要的主题首次得到了哲学的、浪漫主义的折射。在这里，与知识分子"幻想家"奥尔狄诺夫对立的是深深吸引他的民众生活复杂的、谜一般的力量，这种力量体现为富于民间传说色彩的"内心脆弱"的美人卡捷琳娜以及把她牢牢置于自己控制之下的阴郁的旧教信徒、商人穆林这样两个人物形象。

依陀思妥耶夫斯基看来，他那个时代的社会生活(特别是大城市的生活)中，必定会产生"幻想家"这类人。但是彼得堡的"幻想家"的心灵是恣意任性、喜怒无常、心理失衡的心灵。在他的幻想里，崇高的浪漫精神很可

能伴随着最为粗俗平庸的方面——复仇心、权力欲、过分高傲、蔑视他人。109·“彼得堡幻想家”的身影——城市平民阶层出身的青年和少女成为“感伤的故事”《白夜》(1848)的中心。在这里，正如在未完成的《涅朵奇卡·涅兹瓦诺娃》里一样，讲述“幻想家们”悲惨漂泊的故事衍变为某种充满普希金式光明而亲切的基调的抒情独白，变为揭示出情感培养的复杂过程同时回响着主人公们细腻的“心灵的旋律”的独白。

服苦役和当兵的岁月导致陀思妥耶夫斯基的文学创作活动长时间中断。在此期间，一方面他思考了自己与其他彼得拉舍夫斯基小组成员所经历的悲剧，以及西方1848年革命失败的原因；另一方面在西伯利亚他深入了解了普通俄国人的生活和内心世界。这两者导致作家世界观的急剧转变，转变始于苦役时代并于1860—1864年间最终成型。

在西伯利亚，陀思妥耶夫斯基强烈地感受到俄国知识分子与民众之间存在悲剧性的隔膜。陀思妥耶夫斯基在《死屋手记》(1860—1862)中常常谈及的这种隔膜感，是他在牢狱里不断痛苦地体会到的。与此同时，让他倍感惊讶的并非民众的弱点，而是他们身上所独有的特殊的力量和真理。民众并非“白纸一张”，可以听任知识分子在上面随意书写(这是作者得出的结论)，他们并非历史的客体，而是历史主体。任何强加于民众的那些与他们深层意识中对社会正义的良知和要求相悖的理想企图，都会把人引入困境，惩罚他们的是道德的拷问和良心的折磨。

此类结论不仅使作家的民主精神深刻化，也强化了他对资产阶级时代人的个性的思考。以悲观的态度去思考人的个性是与作家社会立场上的矛盾性相关的，这种矛盾性逐渐形成于他自西伯利亚返回彼得堡之后。

陀思妥耶夫斯基兄弟把他们在六十年代形成的社会政治纲领称为“根基主义”；其核心点就是期待民众讲出俄国历史的“新的语言”。作家认为，知识阶层的任务一方面是对民众进行启蒙，另一方面则是与“根基”之道德品质上的接近，是接受民众归纳出来的、即便经历农奴主和官吏数百年的压迫仍然顽强地传承下来的古老的世界观。所有人都感到只要他们之间存在有机的联系，人对人便会产生兄弟般的同情心，自觉自愿地随时准备伸出援助之手，不勉强自己也不减低个人的自由度，后来陀思妥耶夫斯基把这定义为“俄国人民社会主义”的基础。他用这种观点去对抗俄国民粹派和欧洲社会主义者那些“幻想的”、乌托邦式的以及“政治的”、革命的社会主义。

作家所患的严重的神经系统的疾病——癫痫病在西伯利亚加重了。然而长期的生活无保障状态、工作的狂热进度、疾病的发作，所有这些却反而数十倍地增添了作家非凡的精力和艺术想象力。

陀思妥耶夫斯基苦役归来后的最初几部作品，如中篇小说《舅舅的梦》和《斯捷潘奇科沃的人们》表面上看来近于“外省纪事”，这是五十年代后期俄国文学中的流行体裁（其经典之作为谢德林的《外省散记》）。但陀思妥耶夫斯基在此体裁上也显示出其很强的独创性。充满喜剧色彩的外省纪事在他笔下变成悲剧，其平庸的日常生活的冲突具有心理复杂性和深度。《舅舅的梦》的情节具有轻松喜剧的性质：玛利娅·亚历山德罗夫娜，这位“莫尔达索夫城的第一夫人”，利用老公爵的昏聩，企图把自己的女儿嫁给他。但是随着故事的展开，每一个角色（一般说来，这在陀思妥耶夫斯基是极具代表性的）都在不断地发生变化，读者对他业已形成的看法突然被推翻。“正面的”与“反面的”人物交换位置。昏聩的老公爵依然可怜、滑稽，但却具有骑士精神的特点，成为遭受欺辱、孤立无援的仁慈善意的化身。

在中篇小说《斯捷潘奇科沃的人们》里，作家对人的个性的描写方法进一步定型。这一方法源于：对个性的任何单一的评价都是相对的，因为个性中可能包含多重矛盾的因素，若要全面地把握这些矛盾因素，必须运用“高等数学”，而不是“算术”。小说的主人公，福马·奥皮斯金寄居于富有的将军家，是一个心肠狠毒、不学无术的食客，俄国的答尔丢夫、伪君子和夸夸其谈者，事实上他大大超出这些定义的范畴。在他身上潜伏着一个天才的优伶——“耍弄”小说中所有其他人物的戏子。福马身上乍然看来荒诞无稽、胡编乱造的撒谎和耍泼背后，隐藏着多年积累与培养起来的超强的察言观色的本领、深谙世事的能力、出色的装疯卖傻的才能。

· 110

有关沙皇苦役营的书——《死屋手记》的问世被视为俄国文学与政治生活中的一件大事。作者考虑到审查制度，把因杀妻罪被判服苦役的亚历山大·彼得罗维奇·戈良奇科夫写成《死屋手记》的主人公兼叙述者。但同时代人就已经认为这个形象具有自传性质——这是理所当然的：虽然在前言中引出戈良奇科夫这个形象，作家后来却没有顾及他，把叙述变成一个关于政治犯、而不是刑事犯命运的故事，满篇都是作者本人的供认，是对反思内容和各种遭遇的再思考。《死屋手记》不单单是自传、回忆录，这是一部体裁独特的、关于人民的俄国的书，是二十世纪纪实文学的榜样。

《死屋手记》最重要的思想之一是人民的俄国在历史与道德方面拥有巨大的潜能。作者根本拒绝以浪漫主义、多愁善感的态度对待犯人及犯罪的世界。他创建了鲜亮而杂乱的人物性格——强健有力却遭到摧残的人们的画廊。其中的大多数人是人民中优秀的而非恶劣的力量的代表，却被不道德、不公正的生活体制毫无意义地糟蹋和毁灭了。

陀思妥耶夫斯基对每一个（即便是最遭人鄙视的社会底层的人）都表现出庶民的“人道主义”，反对监狱看守和政权当局的毫无人性、冷酷无情。

对于陀思妥耶夫斯基来说，在《死屋手记》中环境问题具有关键性意义。与所有十九世纪的现实主义作家一样，他承认社会以及文化历史条件、外部世界道德和心理的整体氛围对人的性格及其隐秘的思想与行动具有巨大作用。但与此同时，他热烈而坚定地反对关于环境的宿命论看法，即将环境视为一个机关体制，对它进行控诉就可以用环境的影响来为人的行为辩解。他深信，环境的影响并不能使人摆脱对他人、对世界所应负的道德责任。

最后，是那个悲剧性问题，即《死屋手记》中尖锐地提出、直到生命的结束仍困扰着作家的那个问题，如果借用晚近的文学或哲学用语，可以称之为“超人”的问题。与尼采等其他资产阶级的“超人”思想的鼓吹者们不同，陀思妥耶夫斯基预见到，丧失区分善恶的本领亦是一种极可怕的社会病症，将成为无穷的灾难，威胁个人以至全人类。陀思妥耶夫斯基赞同“每个现代人身上几乎都存在刽子手本性的萌芽”、就连“最好的人也可能因惯性变得粗鲁、蠢笨，落得像野兽一般”等看法，但他同时申明，“对于这类现象无动于衷的社会，自身就已经从根本上被传染了”。关于“人身上的兽性”战胜人之本性的危害性的念头，自服苦役后经常困扰着作家，并在他的每部主要作品中得到反映。瓦尔科夫斯基公爵（《被侮辱与被损害的》）、《地下室手记》中的反英雄、拉斯柯尔尼科夫和斯维德里盖伊洛夫（《罪与罚》）、伊波利特·捷连季耶夫（《白痴》）、斯塔夫罗金（《群魔》）、费奥多尔·巴甫洛维奇、米佳和伊凡·卡拉马佐夫（《卡拉马佐夫兄弟》）——陀思妥耶夫斯基的主要人物的悲剧性命运与作家对道德与社会层面的罪恶问题、对罪恶暂时或最终战胜人的精神和心灵的问题的研究所引发的焦虑的思考密切相关，这里提到的仅仅是这类主要人物的部分名单。

如果未曾令人注意的复仇心、恶毒、阴郁的“拿破仑式”（或者“罗特希尔德式”）的幻想可能暂且存在于大城市的市民、居民、“小人物”心底的话，那么当同样丑恶的“地下室”并非栖身于被侮辱、忍气吞声的“小人物”的心底，而是栖身于一个思维发达的、有知识修养的思想者的心底，会造成多大的社会危害呢？从此时起，在六十至七十年代的每一部长篇和中篇小说中，陀思妥耶夫斯基都力求解决这个复杂的问题，他将始于俄国的普希金、莱蒙托夫以及十九世纪上半叶的司汤达、巴尔扎克、狄更斯等西方作家的工作继续下去，清醒而无畏地分析孤独者那因不满足而焦灼的思想与心 111· 灵。伟大的作家向人们表明，在此类人的阴暗的心灵中，或以陀思妥耶夫斯基所用术语，在心灵“地下室”之中，可能产生的不仅仅是“天堂”，还有“地狱”，可能出现的不仅仅有席勒、乔治·桑、傅立叶等等新世界的预言家笔下人物所拥有的光辉的希望与梦想，而且有普希金的格尔曼、悭吝骑士

的阴暗的幻想、拉斯柯尔尼科夫、少年伊凡·卡拉马佐夫的个人主义。这种悲哀而阴暗的预见并无差错。二十世纪晚近的资产阶级哲学思想史，在生活与艺术中无政府个人主义者犯下无数迷误的历史，证实了陀思妥耶夫斯基的焦虑是有充分理由的。

作家笔下那些思想的人，其处境的悲剧在于，在感到与周围社会无法妥协，激烈地否定其不公正与罪恶的同时，他们本人在内心中也承载着因周围社会所产生的错误思想和妄想的重负。资产阶级个人主义与无政府主义的毒液渗透了他们的意识，毒害了他们的血液，所以他们就是他们本人最可怕的敌人。

回到彼得堡后，陀思妥耶夫斯基所写的第一部长篇小说《被侮辱与被损害的》(1861)尚具有过渡性质。不过就在这部小说中，成熟期陀思妥耶夫斯基的基本风格特征已经初露端倪。作者描写的是两个家庭被贵族公爵瓦尔科夫斯基搞得家破人亡的故事，但从最初几页起，作者就赋予情节一种热病般的、紧张的节奏，使其充满光与影的鲜明对比，在小说中大胆地将取材自大城市生活的欧洲小说—小品文那种不乏情节剧情调的传统公式与群像身上深厚的诗意的情感和哲理性思考相结合。

陀思妥耶夫斯基于1862年首次出国，游历柏林、巴黎、伦敦和瑞士，他将旅行中的见闻以及归国后与他在伦敦遇到的赫尔岑继续进行的思想交锋写成《冬天记的夏天印象》(1863)。在书中，资本主义的文明被比作新的惨无人道的巴尔王国。[①] 在《冬天记的夏天印象》一书的中心部分——《试论资产者》里，作家运用辛辣的冷嘲热讽的语调评说法国第三等级的精神和道德衍变，这种衍变使他们背离十八世纪法国大革命时代的崇高追求，在拿破仑三世的法兰西第二帝国的庇护下胆怯地苟且偷生。陀思妥耶夫斯基以怀疑的态度评估在西方建立社会主义制度的可能性，将自己的希望寄托于全体人类与俄国民众的团结。他认为最高的道德理想是一个人能够轻松自由地、毫不勉强地把自"我"扩展到对他人的兄弟般的情谊，并且自觉自愿、满怀爱心地为他们服务。

《冬天记的夏天印象》中对资产阶级文明的愤怒和讽刺的思考犹如一篇历史和社会学的"序论"，预告了陀思妥耶夫斯基五部巨著的主题。这些作品的另一篇哲学序言是《地下室手记》(1864)。作者在手记中研究一个个人主义者的心灵。作家极度压缩情节的时空范畴，让自己的人物在短短数小时内体验了凌辱、高傲自大以及痛苦的各个阶段，展示了这场残忍的哲

① 巴尔，即古腓尼基和叙利亚神话中的太阳神，后在基督教语境中成为地狱恶魔。——译注

学、心理学实验的悲哀结果。与自己众多的先辈不同，陀思妥耶夫斯基并未选取那些高傲的个人主义"巨人"作为自己的分析对象，他选择的不是梅尔莫斯、浮士德或者"恶魔"，而是普普通通的俄国官吏，新时代展现出此人心灵中的各种矛盾、疑虑和诱惑，这些因素在过去只为少数优选的天性浪漫的"心灵的贵族"所拥有。作为一介卑微的平民身居贵族出身的旧日同学朋友圈内，《地下室手记》的主人公以他高傲、自由、无拘无束的开阔思路高高地凌驾于他们之上，弃绝一切人们必须遵守的社会道德准则。醉酒后他的心灵得到了自我展现的无边自由，他宁愿将个人的恣意妄为当作自己和整个世界的唯一准则，若不能随心，他本人就会像无足轻重的"销子"或者琴键，听任他人摆布。此刻，如同一堵厚厚的墙壁堵在《地下室手记》主人公面前，阻挡一个自由人展现自我和实现自我之路的，正是天性本身，而西欧与俄国的启蒙主义者、社会主义者（包括车尔尼雪夫斯基在内）的明亮的"水晶宫"，不过是监狱的新变种。但正如《地下室手记》第二部中所表现的那样，这位主人公面对生活时也仍是个弱者。他那傲然的"尼采式的"（先于尼采的）自负和梦想不过是个面具，下面隐藏着一个病态的、被无穷的凌辱折磨得遍体鳞伤的人的心灵，它渴望爱与同情，声嘶力竭地呐喊求助。

112 · 在《地下室手记》的写作过程中，一种描写精神上怪诞的小说形式被发掘出来。在这类小说中，人的生活中转折性悲剧时刻以及他的心灵由此经历的突如其来的震撼，仿佛将个人主义者主人公"翻了个个儿"，掀开他意识上厚重帷幕，揭示出（哪怕仅仅是模模糊糊地）未曾料到的"活生生的生活"的真相。陀思妥耶夫斯基将这种小说形式运用于此后七十年代自己的中篇小说《温顺的女性》（1876）和《一个荒唐人的梦》（1877）之中。

陀思妥耶夫斯基最伟大的作品之一，对后世的世界文学产生巨大影响的是长篇小说《罪与罚》（1866）。它的主人公平民大学生拉斯柯尔尼科夫，蜗居在狭窄的阁楼里并因贫困被大学开除。这个人大胆无畏、头脑敏锐、内心极为正直和诚实，不能忍受任何谎言和虚伪，他不愿同那个社会的道德规范妥协，那个社会中富人与强者可以统治弱者和被压迫者而不受任何惩罚，那个社会中成千上万健康而年轻的生命因贫困受折磨而毁灭。照他的想法，当他杀死贪得无厌、遭人憎恶的高利贷老太婆的时候，他正是以此凶杀挑战那种奴隶式道德观，那种人们自古以来就习惯于顺从的、认为"人"不过是软弱无力的"虱子"的道德观。然而一次凶杀引来了另一次凶杀；不仅如此，这同一把斧子既砍死了有罪的，也砍死了无辜的。更为可怕的是，杀死高利贷老太婆这件事暴露出，在拉斯柯尔尼科夫本人身上深深地隐藏着一个自尊心极强的、高傲的自我，以及统治那些"发抖的虫豸"和

“全人类蚁穴”的梦想(虽然他自己对此也并不清楚)。因此,拉斯柯尔尼科夫的思想与行动就变成了一个悲剧性的怪圈。作者迫使主人公放弃个人主义的叛逆,痛苦地感受自己拿破仑式幻想的破灭,迈向新生活的门槛,将他与其他受难者、受欺凌者团结在一起。拉斯柯尔尼科夫获得新生的开端就是他对同为“社会贱民”的索尼娅·马尔美拉多娃的爱情。

陀思妥耶夫斯基是最早准确地感到以简单的、揭露的方法去反对旧的、资产阶级道德,是不会也不可能导致什么好结果的几个人之一。“一切都是可允许的”这一口号客观上不过是鼓吹恶,是资产阶级精神更为挑衅的、更为凶恶的形式。

陀思妥耶夫斯基极其敏锐地、几乎是预言般地在十九世纪就领悟到各种思潮在当今社会生活中日益增强的重要作用。他坚信,不能视思想为儿戏。它们或许是有益的,但就其现实意义而言也可能如同有毒的旋毛虫,无论对个人还是对整个社会来说都是一股破坏性的力量。这一想法在长篇小说尾声——拉斯柯尔尼科夫象征性的梦中表达了出来。

俄国社会在改革后发生剧变的景象,以及对那一时代城市居民中小市民、平民阶层生活的观察,在陀思妥耶夫斯基面前展现了这些阶层处境中隐藏的危险。他们很容易成为新兴的、资本主义发展中种种诱惑的牺牲品,受到个人主义和无政府主义毒害。那么传统道德观的危机感、对旧的社会和道德准则的相对性的意识,往往会使青年在产生抗议和斗争意志的同时,也产生破坏性的、反动的情绪以及就客观的社会性内涵而言是资产阶级无政府主义的理想。

长篇小说《罪与罚》充满了光与影的对比,其最富悲剧性、令人印象深刻的几个情节发生在小酒馆里和肮脏的街道上,在日常与平淡之中心——而这突出显示了围绕在主人公们周围的可怕世界对人类的痛苦与忧患非常淡漠的态度。如同莎士比亚的悲剧,参与小说剧情发展的不仅有人,而且有自然力——它们有时是与人为善的力量,有时是与人作对的力量。起到重要作用的大量数字的和哲学的象征照亮了隐匿在事件表面之下的深层含义。

但是,如何保全解放的个性给社会带来的那些益处,同时又使他本人与人类免于遭到资产阶级文明带来的那种反社会的、否定性的因素和禀赋的侵害?这个问题在《罪与罚》创作期间以及此后常常出现在作者的面前。然而尽管作家天才无比,但不论在这里或在其他小说中,他都未能摸索到解决这一问题的正确途径。于是,陀思妥耶夫斯基呼吁顺从,照小说家的想法,应藉此遏制“自由”者头脑和心灵里的破坏性的禀赋,促使他的心灵复活。小说家本人常常觉得,通过“顺从”这个手段感召内心的清醒,使个

113· 性得到净化，应该正是他对其当代日常生活中悲剧性的混乱无序进行艺术分析后得到的最终的、最核心的论断。然而，陀思妥耶夫斯基拥有如此宏伟、巨大的个性，温和、顺从与痛苦的心灵诗篇均无法使他对人类精神那可怕的、躁动的冲动充耳不闻。

拉斯柯尔尼科夫是个悲剧性的人物，他心里和其他反面人物心里的善与恶的争斗都被展现在我们面前。但绝不能因此就说，陀思妥耶夫斯基同那些现代主义作家一样在美化恶，因为作家在自己的主要人物身上珍视的是其他方面：他们不能对历史的停滞状态听之任之，精神上永不安宁，能够不为个人生存的零碎琐事、而为芸芸众生的重大、忧患的生活问题而活着，能够敏锐地感知历史性转变的必要性，这或许可以将人类推离停滞状态。尽管在伟大的小说家的创作中存在着各种历史性矛盾，但它仍然强有力地反映出精神长期处于强烈狂热的气氛，哲学、社会和道德上探索的深度和广度。这是他所处的那个复杂的过渡时期在俄国社会受教育阶层以及在改革后俄国的广大民众之中所唤起的特点，这令他们尖锐地感到社会的不完善，致使他们以有意识的、分析的态度对待生活，力求重新审视旧宗法制的行为与道德准则，力求在思想上"穷根究底"、触及现存社会的不公的根底。正因如此，无论陀思妥耶夫斯基小说中那些否定者主人公们的探索具有何等稀奇古怪的性质，他们都怀有解答生活中艰深谜语的真诚和无私的追求，在为个人真理饱尝痛苦之后，身上保留有巨大的诗意的魅力，他们在这方面，丝毫不逊色于小说家用作对比的那些人物，那些灵魂温顺、心灵纯洁，以平静、欢快的态度来接受世界的诗意的化身。在这相互对立同时又相互联系、互不可分的代表着民族生活的两个极端中，作家感触到俄国起伏跳动的脉搏。正是各种性格间的斗争与碰撞的辩证法，而非对祥和宁静与完美的王国描写，才是他伟大的、严谨的现实主义艺术的真正基础。

但是，在《罪与罚》中以落入资本主义文明漩涡的人的悲剧性迷误所描写的强烈的转折，本身毕竟存在着自己严重的缺陷。

像在其他地方一样，在俄国的资本主义发展阶段以其历史必然性产生了许多无政府派别的社会探索、许多形形色色思想上的反动危机。在始于《罪与罚》的一系列长篇小说中，以极端的尖锐性和敏锐度捕捉、再现及分析所处时代的精神氛围中这一不可忽略的组成部分的，正是艺术家陀思妥耶夫斯基。然而，也正是这个时代唤起俄罗斯知识分子中先进的部分去奋起摧毁那建立在不平等与压迫之上的旧社会，这个时代催生了民主青年在与专制制度的斗争中最为伟大的自我牺牲精神和勇气，催生了俄国革命者对民众利益的赤胆忠诚。在陀思妥耶夫斯基的意识中，这两股历史力量悲剧性地汇集到一起。当他批判资产阶级的个人主义和道德堕落时，他无法

在无政府主义与革命之间，在个人主义者悲剧性的心灵迷误和毫无无政府主义色彩、甘愿为民众自我牺牲的光明的高尚的革命思想之间划上分界线。因此，在呼吁有教养的阶层到“根基”中去时，他不能区分民族和民众的俄罗斯思想与俄国官方的意识形态，而是谨慎地试图寻找乌托邦式的途径，以求巩固民众与专制制度之间的联系，也可使旧式的、专制制度下的俄国机构的思想获得历史性的新生。

陀思妥耶夫斯基一方面追随斯拉夫派，另一方面追随赫尔岑，断言俄国的历史拥有“另一种公式”，不同于那些在十九世纪中叶早已沿着资产阶级发展道路前进的那些西欧民族的历史，并因此试图在本国的实际历史中摸索出某些因素和力量，以保障祖国能够按照另一条反资产阶级的道路进行发展。

但是，在呼吁有产阶级和知识分子尊重“民众真理”时，陀思妥耶夫斯基并没有看到在改革后时期、在俄国阶级斗争发展的条件下，民众的实际面貌以及其“真理”的实质内容不可能始终不变。俄国改革后农村发生的痛苦而沉重的社会经济进程，将农民推向动荡、群众性抗议的道路，推向与地主和君主专制的斗争。而在城市里，俄国无产阶级成长并已经形成，它在未来将建立革命的马克思主义政党，领导劳动者并带领他们向专制制度发起冲击。陀思妥耶夫斯基的悲剧在于，他并不想看清这一历史性转变的全部深度。 · 114

俄国人有可能走一条有别于西方资产阶级道路的发展之路。作家的这一信念反映在小说《赌徒》(1866)中。在该小说中，陀思妥耶夫斯基概括地勾勒了英国人、法国人以及其他一些欧洲民族的代表人物的性格，在其背景上则是俄国家庭教师阿列克谢·伊凡诺维奇的形象。小说家将他那未能固定化、尚未获得最终定型的道德面貌，既视为俄国生活和俄罗斯人的历史性弱点，也看作历史性的力量之所在。虽然俄罗斯人的探索具有复杂性和悲剧性，但比起资产者、西方人，陀思妥耶夫斯基更珍视他们面向未来的更具动态的因素、适应变化和发展的能力，这些都使他的内心具有无边的潜力、无穷的生机。

在写作《赌徒》的时候，陀思妥耶夫斯基不得不在一个月内完成一部已经预支稿酬的小说，只得求助于女速记员。这个女速记员安·格·斯尼特金娜，在1867年成为作家第二任妻子，也是他忠实的助手，她在丈夫去世后，成为他的回忆录的作者、他的文学遗产的出版者和孜孜不倦的宣传者。在与她结婚之前，陀思妥耶夫斯基有过几次短暂的恋爱。在他的创作中留下最鲜明印记的是他与年轻的虚无主义者安·帕·苏斯洛娃的罗曼史，其精神面貌反映在《赌徒》中的女主人公——狂热而好冲动的波琳娜身上。

1867—1871年，陀思妥耶夫斯基为逃避债主，住在日内瓦、佛罗伦萨、德累斯顿。在国外漂泊的这些岁月里，他写完了小说《白痴》，开始创作《群魔》，后者在他返回俄国后完成。

在《白痴》(1867)中，陀思妥耶夫斯基试图创作出"十分美好的人"的形象。小说的主人公是梅什金公爵，一位毫无私心、内心美好的仁慈的人。尽管公爵就出身而言属于古老的世袭贵族，但他毫无阶级偏见，如同孩子一般纯洁、天真、无私。梅什金自幼就饱尝的痛苦和被遗弃的感受，并未使他变得冷酷，反而在他心灵中培养起了对一切生命和受难者的特别炽烈的爱。然而，正因具有类似堂吉诃德和普希金的"悭吝骑士"的无私忘我和纯洁的道德品质，这位"公爵基督"(正如作者在小说草稿中对自己喜爱的这位主人公所称呼的那样)在小说中并非偶然地重复《圣经》中的基督、堂吉诃德和普希金"悭吝骑士"的受难历程，其原因不仅因为处于充满破坏欲的现实的凡人之中，公爵身不由己地被卷入欲望的漩涡里。梅什金以发疯告终的没有出路的悲剧命运，其根源不仅在于周遭世界的混乱无序，也由于公爵本身。如同人没有心灵之美和温顺就无法生存一样，人类如果没有斗争、没有能力和激情也不能生存(《白痴》的作者意识到了这一点)。正因如此，在与其他心灵失衡、受苦受难、不懈探索和顽强争斗的天性一起时，在自己生活以及身边亲近的人们的生活中的关键性时刻，梅什金实际上是束手无策的。对于那为了赢得他的心而争斗的两位女性的爱情，小说的主人公只能报以同情和怜悯。

作为一位清醒的观察者，陀思妥耶夫斯基不可能对俄国社会与文化生活的新特点视而不见。但是他那种关于俄国可以不同于西方，无需经过彻底的社会政治改革便可前进的想法，在陀思妥耶夫斯基与解放斗争的参加者之间筑起了彼此疏远的一堵高墙。陀思妥耶夫斯基虽然高度评价俄国青年最优秀代表人物的探索的深度和热情、不妥协精神和自我牺牲的勇气，却并不同情这些青年探索的革命倾向，将这种探索视为他所反对的"西欧派"的表现之一。早在《时代》和《时世》时期的那些文章中，陀思妥耶夫斯基就形成了一个论题，按照这个论题，俄国对西方的优越性在于，俄国民众的广大阶层依然保留着人与人之间本能的兄弟情谊鲜活的种子，而这种情谊在西方则由于人们彼此疏远和隔膜而消失殆尽。后来陀思妥耶夫斯基又为他将俄国与西方所作的对比中增加了一些新的特点，他追随基列耶夫斯基、霍米亚科夫等其他俄国斯拉夫主义思想家们，肯定地说，依他看来在西方业已消亡的兄弟情谊之所以能在俄国保全，全靠东正教教会所接受并保留的东方基督教的传统，它与西欧天主教及新教自其诞生之初便已蕴含的唯理论原理恰恰相反。

115·

陀思妥耶夫斯基在长篇小说《群魔》(1871—1872)中,与其同时代的革命的俄国的辩论达到了顶点。小说的基础是广为人知的"涅恰耶夫案件",此案1871年七八月间在彼得堡审理。涅恰耶夫是一个政治阴谋家,一个意志坚强的人,他好冒险,而且不择手段,1869年侨居国外,出现在瑞士的俄国革命侨民之中,冒充似乎由他在俄国组织的、实际却子虚乌有的秘密革命团体的一名代表。他曾一度成功地获得了两名被蒙骗的革命运动的老战士——无政府主义者巴枯宁与赫尔岑的友人、诗人奥加廖夫的支持,后来他们与他断绝往来。不久,涅恰耶夫再次秘密地潜入俄国,在莫斯科成立了几个政治阴谋小组。他将自己的组织命名为"人民惩治会"。在由他起草、宣传的《革命者教义问答手册》(他在手册中将无政府主义思想与一系列耶稣会教义条文相联系)中涅恰耶夫断言:革命者不必感到自己受任何责任的束缚,也不应轻视任何手段。被吸引到这个组织中的大学生伊凡诺夫怀疑涅恰耶夫的纲领和策略的正确性,涅恰耶夫因此就指责伊凡诺夫叛变,强令"五人小组"成员杀死伊凡诺夫,他自己则侨迁国外,于是审理被捕的涅恰耶夫分子的诉讼程序是在他缺席下进行的。

陀思妥耶夫斯基仿效《父与子》作者屠格涅夫(小说描写了俄国六十年代两代人之间尖锐的思想冲突),在《群魔》中也引入了两代人。但是对两代人之间的争论,他却给予了不同于屠格涅夫的另一种解释,在《群魔》中屠格涅夫被丑化、讽刺性摹拟为婆婆妈妈、孤芳自赏的作家卡尔马津诺夫形象。

《群魔》里另一位被作家视为老一代人的典型代表的,是斯捷潘·特罗费莫维奇·韦尔霍文斯基。有关他的故事里透着淡淡的讥讽:在描写他的生平时,小说家利用了四十年代著名的俄国历史学家、赫尔岑的朋友格拉诺夫斯基以及其他西欧派自由主义的文学家和社会活动家生活中的一系列细节,过分夸大有关的事实,赋予它们讽刺性、喜剧性的色彩。斯捷潘·特罗费莫维奇,像他的许多同代人一样,按作者的评价,不过是长大了的孩子,爱虚荣、好面子,但同时又是极其善良、品德高尚而孤立无助的堂吉诃德。他口口声声说的自由主义,不过是于社会无损害的玩意儿。这一切都在小说尾声中和盘托出,此时,无家可归的朝圣者斯捷潘·特罗费莫维奇在一所普通农舍里奄奄一息,他体验到自己"西欧派信念"的破灭,虽然仍然没有放弃对宗教的怀疑态度,一如既往仅仅相信"伟大的思想",但与此同时,却渴望灵魂不朽,嘴里嘟囔着爱与宽恕一切的话语。

斯捷潘·特罗费莫维奇和卡尔马津诺夫精神的直系"孩子们",就《群魔》作者的看法,是下一代年轻人,甚至包括涅恰耶夫分子。小说有两段卷首题辞,其中一段取自《路德福音》,讲述一个癫狂者的治愈和猪群灭亡的

故事——猪群被癫狂者身上跑出来的群魔附身；另一段摘自普希金的叙事诗《群魔》，其中描写一辆三驾马车在途中被突如其来的“魔鬼的”暴风雪刮得打起转来——在这里，笃信理性主义、怀有西欧派自由主义对人及其意志万能的信念的四十年代人的“孩子们”被作者说成“群魔”，他们将俄国刮得“团团转”，使其偏离正道。小说论战性的名称由此而来。

长篇小说中代表“群魔”一代的是几个心理特点互不相同的人物。斯捷潘·特罗费莫维奇的儿子彼得鲁沙（长篇小说的草稿证明，在这个形象上运用了涅恰耶夫和彼得拉舍夫斯基的某些特征）面带嘲讽地聆听着父亲那番热情洋溢、慷慨激昂的长篇大论，他认为父亲无可救药地落后于时代。浅薄无知而又恬不知耻的彼得·斯捷潘诺维奇公开地声称自己“是骗子，而不是社会主义者”。他追求的是个人的权力。他要使同伙打心眼儿里服从自己，捆在一起，以便让他们成为自己听话的工具，把他们拖入无政府主义的泥潭中，但小韦尔霍文斯基对于这些同伙又抱着毫不掩饰的鄙视态度。他的计划的执行者、受他信任的暴徒费季卡·卡托尔日内后来被他亲手“收拾”了。彼得·斯捷潘诺维奇的同党和同谋是希加廖夫，他制订了未来的社会制度的规划，统治这个社会的是暴力、不平等、告密、相互监视、对教育与天才的仇恨和敌视。

116·

但是在年轻一代的圈子中，作者又划分出另一类更为复杂的、悲剧性的人物。比如基里洛夫，对上帝凌辱人的权力所进行的反抗将他推向自杀，他把自杀当作一个人面对摆布他生活的外在力量所能表现出的最高自由。被阴谋者们杀害的沙托夫心中充满对俄国、对其民众（他本人就来自底层）的赤诚的爱，对人们的人道主义同情。最后，小说里最为复杂的形象是斯塔夫罗金——这位十九世纪文学浪漫主义的“恶魔精神”题材中最后一批悲剧性表现者之一。这个人具有敏锐的、善于分析的头脑和强大的内心力量，对自己成长、受教育的社会里那种伪善的社会基础深恶痛绝。同时，对旧的、伪善的道德的无政府主义的否定使斯塔夫罗金对这种道德提出挑战，令他在年轻时代陷入了荒淫腐化之中。这时他犯下了极为恶劣的罪行——强奸了未成年少女玛特廖莎，后来对此事的回忆自始至终萦绕在他的心头。对这次犯罪以及由此引起的良心上的折磨的情节构成长篇小说中独立章节《谒见吉洪》的内容（即所谓“斯塔夫罗金的忏悔”），《俄罗斯导报》杂志（小说最早在此刊出）以卡特科夫为首的编辑部认为它过于大胆，在《群魔》刊行时将它删去。斯塔夫罗金造访年迈的吉洪主教（这一形象的原型是俄国十八世纪宗教作家吉洪·扎东斯基），把自己的忏悔读给他听，他曾想（虽然并没有决心这样做）将其公布于众。他娶跛腿而丑陋、但心灵纯洁的玛丽·列彼亚特金娜为妻，想以此赎罪，他寻求新的艳遇，四处云游，

或者在东方的智者、在圣山的修道士那里，或者在彼得·韦尔霍文斯基的团体中、在瑞士的侨民中寻求排解，但这一切都不能长时间引开斯塔夫罗金的思绪。他的心里总是感到那种无法摆脱的空虚，他不断地遭受痛苦的良心折磨。他不仅是玛特廖莎毁灭的罪魁祸首，也是跛腿女人毁灭的罪魁祸首，他毁掉另外两个女主人公——玛丽娅·沙托娃和丽莎·德罗兹多娃的生活，在小说的末尾几页斯塔夫罗金结束了自己的生命。

就像"地下室里的人"，像怀有"英雄"和"群氓"理论的拉斯柯尔尼科夫一样，斯塔夫罗金与此后二十世纪汉姆生、托马斯·曼、纪德以至加缪的小说中充满个人主义情绪的人物形象之间也有着千丝万缕的联系。

《群魔》是由一位故事讲述者讲述的，他不仅是长篇小说中所描写的血腥而阴暗事件的目击者与记录者，而且也是其中一个次要角色，一个自居为城市居民之类的人。但是讲述者对所描写的事件的看法频频被作者的立场所代替。对所描述事件的若干不同观点交替或并存的确是陀思妥耶夫斯基所特有的，他用这种方法成功地达到了凸显效果和可信度，这是一种"立体的"描写。

《群魔》被其同时代人归入那时针对解放运动的保守的、反虚无主义的小说系列。而且至今西方的庸人市侩还企图将陀思妥耶夫斯基说成是反共产主义的《群魔》的作者。但是，卡尔·马克思早在十九世纪七十年代就明确指出了巴枯宁和涅恰耶夫属于小资产阶级无政府主义，他们在政治、伦理、美学方面的相对主义，军营共产主义小市民的、庸俗的纲领，同不带有任何道德的相对主义的痕迹，同目标、政治方法与斗争手段都非常纯洁而高尚的革命的马克思主义政党的纲领之间，有十分明确而清晰的界限。

但是，在《群魔》中，尽管小说在思想上有其矛盾之处，陀思妥耶夫斯基仍是一个深刻的心理学家，他善于看清许多将会危害人类未来的实际危险。作家并不了解科学社会主义，对那时从事解放运动的活动家们抱有警惕的态度。所以，他不可能在《群魔》中（或是在他的其他小说中）区分涅恰耶夫分子和赫尔岑赞美地写到的"未来风暴的年轻的领航员们"，区分革命的社会主义和形形色色的小资产阶级、无政府主义潮流，后者才是马克思和恩格斯所认为的涅恰耶夫习气的鲜明体现。但是，陀思妥耶夫斯基在许多方面都非常准确地看清了当时解放运动的某些参加者所固有的病态而危险的倾向，《群魔》的真正寓意和教训，要透过二十世纪的经验来看，才切实地展现在人类面前。陀思妥耶夫斯基善于敏锐地洞察，并通过艺术方法研究那种处于萌芽孕育形式之中、而在二十世纪的社会政治生活条件下特别广泛地传播开来的现象：无论它打着"革命"的旗号、喊着右派的还是"左派"口号，都无法掩饰它政治上的反动性。《群魔》中所提供的艺术的心理

·117

的分析，是同法西斯瘟疫斗争的年代中全人类的重要一课。直至今天，这部小说仍是进步的人类与任何韦尔霍文斯基们和希加廖夫们，与右派抑或是“左派”的极端主义，与政治极权、斯大林主义、军营共产主义，与政治或文化中美化恶与暴力的倾向作斗争的宝贵武器。

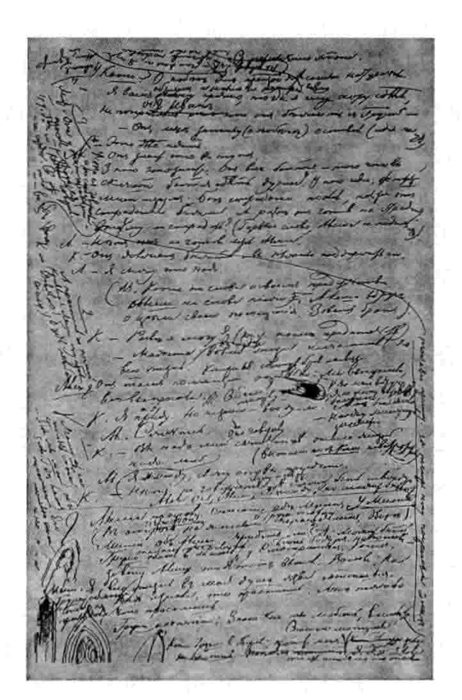
并非偶然的是，当十九世纪七十至八十年代的英勇的革命青年及其思想领袖愤怒地否认自己与《群魔》的主人公之间有丝毫类似之处时，二十世纪初俄国颓废派各团体的代表们——梅烈日科夫斯基、沃伦斯基、B. И. 伊万诺夫、舍斯托夫等人则恰恰相反，不无赞赏地在《群魔》的人物身上认出了自己，感到自己与他们在心理上有着近似和共同之处。而晚些时候，《群魔》人物们的生活哲学以及他们思想上的彷徨则引起二十世纪资产阶级知识分子中“名士派”满怀同情的关切。

陀思妥耶夫斯基早在构思《群魔》之前，就想创作一个长篇小说系列《无神论者》——晚些时候经过考虑改为《大罪人传》，以描写一个同时代人的生活道路以及思想上的迷误，他在善与恶、信仰与无信仰、宗教与无神论之间的徘徊。这一宏大的构思不仅成为《群魔》也成为最后两部长篇小说的营养土壤。以托尔斯泰的《童年》、《少年》为出发点，陀思妥耶夫斯基在《少年》(1875)中为自己确定了一个与托尔斯泰相抗衡的任务，描写一个来自社会底层的俄国少年复杂的智力与道德的成长道路，他很早就看透了生活，因普遍的“混乱无序”与社会的“丑恶不堪”而受苦受难。小说主人公阿尔卡季·多尔戈鲁基是贵族韦尔西洛夫与女奴的私生子，在决意和与他为敌的社会进行决斗后，他想确立自己的地位，而且凭借获得财富和权力来确立自己的地位并得到周围人们的认可。但是他天性中健全的、良好的力量帮助他克服了新的、资本主义时代的种种诱惑。烦乱不安的过渡时代的象征还有小说中另一批典型——阿尔卡季的父亲，那个狂热地怀念理想、对美人阿赫玛科娃满怀“爱憎”之情的“俄国的欧洲人”韦尔西洛夫；农奴、朝圣者马卡尔·多尔戈鲁基；家境败落的贵族们、投机者、奸商；身陷赤贫、在为自己寻求新的社会及道德出路之中受难和毁灭的俄国青年。

最后一部、也是陀思妥耶夫斯基构思最为宏大的小说《卡拉马佐夫兄弟》(1879—1880)曾被构思为一篇关于俄国过去、现在和将来的规模恢弘的社会哲理史诗，透过“一个家庭的历史”及其几个代表性人物的命运这一棱镜来描写。在讲述最后以老卡拉马佐夫被杀而结束的卡拉马佐夫一家的悲剧性纠纷的同时，陀思妥耶夫斯基描绘出俄国社会改革后所有阶层惶惶不安的景象，分析了知识分子们的精神探索。

像在《群魔》中那样，作者将《卡拉马佐夫兄弟》的情节转移到外省——这次不是在省城，而是在一个远离中心的小县里。他试图展现各种病态的

社会心理过程已经不再是彼得堡的“专利”，它们在或多或少的程度上遍及整个国家。七十年代末的俄国任何一个安静的小角落里都在暗中激烈地进行着各种欲望的纷争。乍看来似乎普通平常的犯法行为与永恒的、全人类的问题纠结在一起，几百年来人类最聪明的头脑绞尽脑汁地思考这些问题。而在外省的小酒馆中，那些默默无闻的俄罗斯年轻人争论着“世界性”问题，他们意识到这些问题如果不解决，他们个人生活中的任何一个其他问题都不可能得到解决。



陀思妥耶夫斯基小说《卡拉马佐夫兄弟》的手稿
1880 年

虽说动手杀人的凶手是第四个儿子（老卡拉马佐夫的私生子）斯麦尔佳科夫，而对凶杀应负道德责任的，正如作者所展示的那样，却是卡拉马佐夫兄弟中的两个兄长——尤其是伊万。他们两个虽然都没有去杀人，但都在心中谴责父亲道德“败坏”，都盼他死。伊凡扮演的角色是鼓励斯麦尔佳科夫，诱发他犯罪的念头，并默许他杀人。在意识到自己的罪责之后，两兄弟中哪一个都不再是原来的那个人了。桀骜不驯的伊万发了疯，而高尚、率直，在天性的狂热驱使下凡事都走极端，对善与恶毫无分寸的米佳则驯服了，不仅承认自己在家庭道德沦丧上负有道义上的责任，而且承认自己对所有那些他以前完全没有想到过的人的苦难负有罪责。这在米佳的梦中得到象征性的表现。在预审后被判犯弑父罪，他梦见一群站在被火灾烧毁的村落外乞讨的农民。其中一个村妇的手上抱着个拼命啼哭的“娃娃”，这个饥饿的孩子的哭声引起米佳心头的痛楚，使他感到自己对民众负有道德上的罪过，对每一个亲人和陌生人的苦难负有责任。

• 118

小说中与伊万和德米特里·卡拉马佐夫形成对比的是他们的小弟阿辽沙，他在修道院长大，在那里佐西玛长老是他精神上的导师，后者是作者理想化了的乌托邦学说的体现者，是人道的、精神高尚的民众的东正教的体现者，他与官方教会的那种教条主义和残忍狂信是格格不入的。

在陀思妥耶夫斯基开始创作《卡拉马佐夫兄弟》之时，俄罗斯文坛上业

已形成某些新的潮流。作家们越来越多地关注永恒的题材和形象，这些题材和形象来自对当代现实的思考，但是却加工成传奇、寓言、民间故事等创作形式。他们在运用传统的、富有诗意的主题的同时，赋予它们以广博和深刻的象征意义。七十至八十年代这种共同的倾向在屠格涅夫、萨尔蒂科夫-谢德林、迦尔洵、列夫·托尔斯泰、柯罗连科那里以不同的形式表现出来。在《卡拉马佐夫兄弟》中，现实的真实同样以它与历史和哲学的象征的复杂的融合物而出现，它被装饰以虚幻的因素，充满形形色色的联想，让人联想到中世纪的圣徒传和神秘剧、俄罗斯宗教圣诗，以及自埃斯库罗斯、但丁和莎士比亚至席勒、巴尔扎克、雨果等各个时代各个民族的文学中经典的场景和形象。在小说中，作家仿佛在日常生活的、外部情节的偶然事件上建造了一座别具一格的富有哲理象征性的"上层建筑"。从"当前的"事实情况出发，作者和主人公们的思想转向以引人入胜的力量和悲剧性的深度所提出的那些有关人类存在更为概括性的包罗万象的问题——全人类的和个人的问题。

按照作者的判断，使人们可悲地彼此疏远、互不来往的个人主义的文明会引发对他人具有潜在敌意的、冷漠的、抽象的、形式逻辑的思维模式，这是它(个人主义文明)必然的精神表现和附加部分，《叛逆》一章表达的就是这种思想。这里伊凡的造反具有反抗上帝的性质，他善于假设，为了那些人所未知的目的，上帝可以使人受苦受难，但即便假设会有未来的和谐和死后的极乐世界，伊凡也无法接受让孩子受苦的念头。主人公向自莱布尼茨时代以来所有的宗教和所有的哲学神正论发起挑战，声言如果在这个世上不仅与罪恶有关的成年人，就连无辜的儿童也注定要忍受社会上的侮辱、痛苦和灭亡的话，那么他拒绝用自己尘世的、"欧几里德的"头脑去理解世界。因此，他恭恭敬敬地向造物主归还那张使人有权观看他在尘世演出的"入场券"。伊凡讲述的关于地主下令放猎犬撕咬农奴家孩子的故事，充满了悲观绝望和动摇上帝权威的激情，不仅让伊凡，而且让阿辽沙意识到无法宽容这惨无人道的罪行，使后者萌生必须为他们复仇的想法。对于伊凡提出的问题，应当怎样处治那个放狗咬死小孩的地主，阿辽沙撇开自己的宗教信仰，毫不犹豫地说："枪毙！"

119·

在兄弟交谈的那几场情节中，作者展现了一幕戏剧性的思想斗争的复杂场景，揭示了内心的辩证法，相互撞击、相互斗争的世界观之间的矛盾。而其中重要的是，陀思妥耶夫斯基和他的人物并非依赖那些抽象的思辨，而是根据实际事实的逻辑，根据民众的生活经验获得那些真正有力的、准确的论据。

当作家和他的人物进行哲理探索，当他们所讨论的问题的提出来源于

人类的感受、情绪和生活实践时，陀思妥耶夫斯基小说中的哲学思想就会达到最高的高度。与此相反，佐西马长老的教诲，尽管言辞本身十分崇高和华美，但却缺乏内涵，难以让人感到其背后站着活生生的人，因此它们有时具有艺术模仿的特点，不无说教、浮夸和空谈的痕迹。

与《叛逆》一章相接的是伊凡的“史诗”——《宗教大法官》。这里将《圣经》中所描绘的基督形象与后来的掌权者——宗教的和世俗的掌权者所宣传的《圣经》内容相对立。而同时，陀思妥耶夫斯基以怀疑的态度看待为政治自由所进行的斗争，提出精神自由的理想与之相对立。尽管如此，关于宗教大法官的“传说”无疑是作家本人的叛逆、反抗情绪最为炽烈的体现。他把所知的自罗马皇帝直至他身处的时代内所有政治的和宗教的权力形式，全都视为如出一辙的对人的自由与良心实施强权的形式。按作家严厉的评判，它们在这方面实际上与中世纪的宗教法官别无二致。作者在愤怒地谴责对自由和良心施暴的一切表现形式的同时，将他心目中十分珍贵的基督形象以及对基督与民众亲近的认识，不加区分地同那种不允许以任何形式——肉体上或精神上对人施暴，哪怕是以伪人道的、高尚的目的来掩盖的思想混为一谈。

作为理性主义者和个人主义者伊凡的庸俗化“化身”出场的是斯麦尔佳科夫，这个形象产生于深刻的社会和艺术的概括。他呆头呆脑、工于算计，不仅因其身份，就其精神而言也是奴仆，幻想用杀人后偷到的钱，在巴黎开一家挣钱的餐馆。他因普通百姓的“愚蠢”而鄙视他们，这都反映了金钱对为文明的“诱惑”所毒害的城市小市民心灵的那种致命的影响。伊凡与斯麦尔佳科夫的比照使作家确认，在高傲的个人主义者伊凡和仆人斯麦尔佳科夫之间，虽然存在着文化和精神水平上的种种差异，但仍有社会的和心理上的共同之处，内在的“灵魂的共性”。伊凡逃离凶手斯麦尔佳科夫的时候，也惊恐地确认了这一点。

一个具有个人主义情绪的知识分子，无论他如何纯洁，在他的灵魂深处都隐藏着渺小而又卑劣的因素，这个想法在《魔鬼。伊凡·费多罗维奇的梦魇》这个就力度和深度而言都很出色的一章中，从新的方面获得更深刻的挖掘。陀思妥耶夫斯基依据对同时代的心理学资料的研究，并经过自己的艺术性的诠释，利用伊凡因感到精神崩溃而产生的幻觉这一幕，使读者得以对这个人物进行最终的、总结性的判决。伊凡幻想中的交谈者——魔鬼，就蜷居于他意识的底层，就是隐藏在一个脱离民众的精细的知识分子的心灵中那渺小而又卑劣的一切的投影，而这一切，则往往被高傲的个人主义的华丽辞藻遮掩着。陀思妥耶夫斯基依赖歌德《浮士德》的传统、中世纪传奇、神秘剧和象征手法，在伊凡和魔鬼交谈的那一幕中，将极其真实和 ·120

清醒的心理分析与宏伟的哲理象征相结合。作者力求更加显著地展现出十九世纪末自命自由的、有知识的个人主义者的灵魂之卑微，揭示出他的心灵底层隐伏的那个"诱惑者"可笑可怜的特征，戏谑地把与魔鬼交谈的伊凡的形象与路德和浮士德相对比。

在《卡拉马佐夫兄弟》里占据特殊地位的是"孩子们"——俄罗斯未来的代表们。作家描写了一个爱他人而忘我、同时又是十分高傲的伊留沙的悲惨命运，表现了在幼小的心灵中感受到因社会不平等和不公正所造成的痛苦；刻画了一个吸引人的十四岁的"虚无主义"者的形象——聪明、充满探索精神、精力充沛的科利亚·科拉索特金，作家以此阐明了一个儿童的心灵在城市生活的曲颈瓶中所经受的复杂而多样的变化。但"孩子们"的故事不仅仅使作家以鲜明的线条对崛起中的俄国城市生活画卷进行了补充，原来断绝来往的伊留沙的朋友们在弥留的同伴床前所达到的精神上的统一，在某种意义上成为小说思想上的完满结局，这是陀思妥耶夫斯基以艺术手法证实空想社会主义理想的尝试。从此将伊留沙的同伴们永远结合在一起的这个"联盟"表明作家对人类走向新的"黄金时代"的梦想，表明他对俄国新的青年一代的希望，他们注定要在俄国生活中说出自己的话语，并将人类引向光明的未来。

艺术家准备续写阿列克谢·卡拉马佐夫的"生平"，用第二部长篇小说记述他进入"俗世"的生活。按照同时代人的回忆，这位作家喜爱的人物从修道院出来后，想必会陷入民意党时代那种政治狂热之中，在某一段时间中会成为一个无神论者和革命者，而且甚至会萌生行刺沙皇的念头。这个未完成的构思——是小说家的创作构思与他的时代的激烈的历史现实之间常常存在的积极互动的典型反映。

陀思妥耶夫斯基喜欢强调，供给他创作的主要源泉之一是当时报刊新闻中的事实。新闻里简短的几行字以及六十至七十年代对法庭诉讼程序的报道激发了他的想象力，成为他构思新作品情节和形象时取之不尽的生活题材的源泉。而且对于作家而言，报刊上的事实不仅仅是小说形象和情节的丰富的来源：它们帮助他以"活生生的生活"来验证自己的艺术、思想观点。与此同时，他把自己小说中的形象放到与一连串广泛的文化历史的比照之中，使长篇小说的内容充满历史气息，将自己的人物提升到永恒的艺术典型的高度。

陀思妥耶夫斯基的思想总是围绕着当今"最迫切的问题"，这令他在一生的最后年代中开始筹划《作家日记》。《作家日记》最初以每月问世的一组小品文形式出现在《公民》杂志上（1873），很快就转变成一种体裁上独一无二的出版物，这就是别具一格的艺术性、政论性杂志，由作者一人单独主

持(1876—1881)。作家保留了与读者交谈这种生动、随意的外部形式,在其中由直接的、当前的现实问题上升到错综复杂的哲学历史的、社会政治的以及道德的问题,力图以这一瞥环顾俄国与全人类过去、现在和将来的命运。自传性的自白、论证性的评论、尖锐的政论性的篇章在《作家日记》中,同可视为陀思妥耶夫斯基心理小说杰作的几个中篇小说、短篇小说、速写,灿然并陈。还有那样怪诞—讽刺的短篇小说《噼噼啪》,其情节是在墓地死人间展开的,以及充满幽默和热情的《几幅小画》(1873),圣诞节故事《与基督共度圣诞节晚会的小男孩》(1876),"幻想的"(作者的定义)短篇小说《温顺的女性》、《一个荒唐人的梦》。

在《作家日记》中占有相当重要位置的是对法庭诉讼的分析。《罪与罚》的作者善于透彻地洞察这一诉讼过程中每位参加者意识中最为隐秘的角落,从被告到他们犯罪的受害者,从公诉人到律师。

像艺术家陀思妥耶夫斯基一样,政论家陀思妥耶夫斯基在分析《作家日记》中的俄国及欧洲的政治与社会生活时,不管具体事例是大是小,都力求将它放在宽广的哲学历史的语境中。他充分感受到这个世界进行彻底变革的迫切的必要性和必然性。而与此同时,作家对人民的俄国生活的深切热爱与对专制体制的美化在《作家日记》中又矛盾地共存着。虽然从本质上说,《作家日记》作者那种渗透着对俄国普通农民和士兵的心灵中所表现出的人民的真理和勇气的景仰的宗教道德理想,同努力将沙皇和地主对民众的统治神圣化、巩固化的官方东正教教会学说之间,就仿佛在陀思妥耶夫斯基自己想象中所美化地描绘的俄国君主专制和现实中的君主专制之间一样,永远存在着显而易见、不可抹杀的界限,这是由作家本身所具有的深刻的民主主义精神所决定的。他的思想从未与俄国人民大众的探求和愿望失去过联系,从未与自古就具有下层人民民主色彩的民族思想失去过联系,这种思想一直是这些大众的心灵指南以及营养的土壤。

· 121

陀思妥耶夫斯基预感到,资产阶级的欧洲及其"议会制"、"财富积累"、处于"衰落的前夕"的"银行"正面临着破产,"第四等级"——无产阶级在那里"敲门并破门而入"。他拒绝那种幸福和教育只属于"人类中十分之一"的特权的阶级社会,拒绝"人民团结的资产阶级公式",直到临终前还在探求着通往未来的"世界和谐",全人类和平生存,自由与幸福的道路。

陀思妥耶夫斯基文学生涯中最后一个重要的事件是他关于普希金的讲话(1880)。它激发整个思考着的俄国,引起了喧嚣的论争。一方面,作家在讲话中呼唤俄国社会各敌对党派和解、放弃政治斗争,另一方面,他认定全人类性、对所有人获得共同幸福的不懈追求是俄罗斯文学的中心思想,表达自己深信俄罗斯文化因其所特有的"普遍的同情心"使得俄国人民能

够帮助欧洲其他民族，帮助全人类向兄弟团结和"世界和谐"迈进。在关于普希金讲话中所说的这些思想，成为作家留给同时代人和后代的精神遗嘱。

陀思妥耶夫斯基的创作，是十九世纪现实主义不同倾向的发展史中重要的一环，这些倾向的影响对二十世纪的俄国和世界文学史必将是决定性的。对人类苦难的深切同情——无论它表现为何种复杂与矛盾的形式，对所有被侮辱的贱民的注意与关怀使陀思妥耶夫斯基成为世界上最伟大的人道主义作家之一。

陀思妥耶夫斯基潜心创造出了一种新型的充满哲理思想、具有心理深度的现实主义典型，这种现实主义基于敏锐地关注时代中生活自我意识最为复杂和矛盾的形式，基于能够实际、可靠地解释其中表现出的主要的、深层的矛盾。在对个人主义小资产阶级知识分子、罪犯、自杀者的头脑及良心的病症加以无情分析的同时，陀思妥耶夫斯基能够在任何一个用他自己的话说最具"幻想性的"精神生活事实中，天才地深入考察人类历史生活的共同进程。他的各部作品有充分的理由被称为资产阶级文明时代人类心灵最全面、最深刻的和大百科式的艺术现象学。

与列夫·托尔斯泰不同，陀思妥耶夫斯基从未描写广阔的、史诗性规模的生活，从未描写安宁平静、从容不迫、慢慢悠悠的生活。他的特点是对社会发展以及个别人的命运中充满危机和悲剧性的状态的特别敏感，极度关注。其长篇小说中，生活步步都充满了剧烈的、突如其来的震荡的可能性。在日常事务底下蕴藏着来自地底的巨大力量，它们随时随刻都有爆发的危险。这些社会生活的地下力量完全不是中和的；它们随心所欲，它们可能给人类和社会带来毁灭，但它们也可能被人们的心和理智所战胜、所控制，成为新的造物的基础。陀思妥耶夫斯基注意到，十九世纪贵族和资产阶级社会生活表面上"令人起敬"，在其欺人的"秩序"外壳下，沉睡着内在的摧毁力，直到爆发的时刻，其他同时代作家都未想到这种力量的悲剧性质。正是这一点使得他的创作在二十世纪特别迫切和有效，此时在俄国，革命的摧毁性时代和觉悟的时代到来了，而在西方帝国主义时代的条件下，统治阶级所习惯的那古老、和平的生活秩序已经显得摇摇欲坠了。

将长篇小说变为相互对立的世界观斗争的画卷导致对话因素的分量加重。作者在思考和描写每个人物时都要把他放在与其他人的对照或者与其他人的积极对抗和对立中。长篇小说人物总是处于对照和对立中，使他们不仅成为依靠外部情节推动的戏剧的参加者，而且成为以内在的精神与思想为情节发展核心的戏剧的参加者。

122·

陀思妥耶夫斯基选择自己生活时代的彼得堡及其暴露无遗的特有的生

活中的矛盾和社会各个对立面作为描写的主要对象，同时他力求研究这些矛盾在人们意识中的全部反映。他的中心人物并非那些消极的、无意识地对待生活的人；他们所有人，虽有不同，但却全都被卷入心灵探索、忐忑不安、狂热的重新评判价值的气氛中，所以，在他的长篇小说中，事件同时在情节、日常生活和思想的不同层面上发展。每个角色，同时既是小说中展开的情节剧的参与者，又是小说中主要的社会—哲学与道德问题意义上某种观点、思想立场的表达者。

在作家关注中心的，不是彼得堡的宫殿或贵族区的生活，而是城市中半贫困的普通居民。作者带领自己的读者走进大学生的阁楼，或者是多子女的官吏家庭栖身的屋子、彼得堡的林荫道、三流客栈的房间、下等的小酒馆。读者时而与人物一对一地单独会面，得以窥探他头脑和心灵暗中的活动，时而成为人物众多的猛烈冲突的见证人，在这期间，不露痕迹地隐藏在人物心头的激情都倾泻了出来。人物生活中的许多决定性事件发生在街上，发生在一群偶然相遇的、漠不关心的见证人之中。生活外部的贫乏、简陋、粗俗的"平庸"与隐藏在它的深处的悲剧性的激情、复杂的心灵堕落和飞扬之间的强烈对比，赋予情节以虚构的、"幻想性的"色调。

在《爱伦·坡的三篇小说》一文中(1861)，陀思妥耶夫斯基以同情的笔调写到这位美国浪漫主义短篇小说家："……他几乎总是选取特殊的现实，把自己的主人公摆到最特殊的外在环境或心理状态中，而讲起这个人的内心活动却是那么透彻，那么确切！"这些话在很大程度概括了陀思妥耶夫斯基本人的方法和风格：由于生活中矛盾的尖锐化，他的人物或多或少地，或明确或模糊地感觉到压力，他们总是觉得自己站在"最后的底线"上，这就决定了其行为之超常的力量和激情，心理上的"突变性"。事件在日常生活和心理上的可信度，陀思妥耶夫斯基的人物铭刻在读者想象中的那些极为真实的细节、思想和感情的丰富性和准确性，如同给他们安排的情景一样，具有与众不同的"特殊性"特点，这使得作家的现实主义，如同他本人所下的定义，成为"达到了幻想的……现实主义"。在历史的新的阶段，他的现实主义汲取了中世纪、文艺复兴时代、巴洛克、欧洲与俄国的浪漫主义的文学与艺术中的核心形象和题材，而他在新时代的条件下对它们加以创造性地再造和变形。

陀思妥耶夫斯基使自己的每一个人物、有时是大量的人物都成为独特的"思想者"，让他有可能就处于小说中心的社会、哲学、道德问题表明自己的态度，但是作为一名伟大的现实主义艺术家，他清楚地意识到，他们大家都生活在一个共同的世界中。在他的长篇小说或中篇小说里，在人物间的争论中(或者在同一个人物内心矛盾的"声音"间的斗争中)表现出社会上

业已形成(或可能形成)的对问题的不同看法,这些问题来自生活,因此对大家都具有重要意义。在艺术家看来,每一个个体的人都被卷入"大的"外部世界及其客观的矛盾和冲突之中,他是思想与观点的表达者,这些思想和观点不仅具有纯个人的、主观的色彩,而更具有共同的内容,因为在这些思想和观点中,他的精神生活总会(哪怕是以一种复杂的形式)产生对现代社会生活而言美好的和典型的边缘(或趋势)之一。所以,陀思妥耶夫斯基的小说尽管在表面上具有"多声部"(米·巴赫金的术语),它们总是倾向于某个明确的、读者能够感知的内核,倾向于将小说的思想和艺术主旨得以统一的道德、社会、哲理—历史问题的综合体。

像戏剧家一样,小说家将所描写事件的前期酝酿过程放在过去,把读者的注意力集中吸引到直接导致灾难的冲突的最后发展阶段,吸引到灾难本身及其后果上,借此极度浓缩情节的发展,使其作品无论从内在、还是大的外在的进程上达到饱和。作品里的事件仿佛一件紧挨另一件,情节从巧妙选定的一个"舞台场景"以热病般的速度转到另一个场景。在读者面前展开的不仅仅是形形色色的人物之间的冲突和斗争——人物本身的意识也变成了特殊的战场,在那里对立的思想和感情之间进行着顽强的、不可调和的斗争。所以人物的思索、感情的流露、内心独白往往被理解为惊心动魄的戏剧场面。与此同时,情节总是将人物逼入"极端的"情形,像悲剧的人物一样,他们自己决定自己的命运,并且自己为所做出的决定承担一切沉重的后果。

123·

作家将自己的现实主义之主要且重要的特征确定为追求"在人身上发现人"。像与那个时代庸俗唯物主义者和实证主义者的论争中曾多次阐明的那样,在陀思妥耶夫斯基的理解中,这意味着揭示:人——并非僵死的、机械的"销子"、"琴键",该被他人的手(推而广之——任由一种别人的、外部的力量)来操纵,恰恰相反,他本身具有内在的自己运动、生命、区分善恶的源泉,对善与恶的辨别能力。正因此,依小说家的想法,一个人,在任何甚至是在最为恶劣的环境中,最终都将自己为自己的行为负责。任何外部环境的影响都不能成为犯罪者的邪恶意志的借口。任何一次犯罪都无法逃脱道德上的审判,拉斯柯尔尼科夫、斯塔夫罗金、伊凡·卡拉马佐夫、中篇小说《温顺的女性》中的杀人凶手——丈夫,以及许多其他陀思妥耶夫斯基悲剧性人物的命运都证实了这一点。

他本能地具有关于现实世界所有现象之间广泛的、包罗万象的总的联系的观念。在陀思妥耶夫斯基看来,如果将今天的"目前的"现实与人类的过去和未来割裂开来是无法理解的。往昔时代的文学和历史形象会帮助艺术家洞察与他同时代的人们的生活与心理,反过来,后者的命运与感受也

会向过去的人类历史投上一抹新的光辉,有助于深入了解人类历史的各个时代及其文化—历史类型,了解这些时代所特有的哲学和美学象征。在陀思妥耶夫斯基的理解中,现在与未来,历史与今天也是同样地相互不可分离地联系着的。因此小说家倾心于文化—历史的综合,让作品的每个细胞中都充斥着众多的历史、文学的典故,这些典故非但没有将读者从对生活事实的分析中引开,反而使生活更为深刻与丰富。

冈察洛夫认为,小说家的任务在于描写那些社会生活中业已沉淀下来、定型了的东西。在与他的辩论中,陀思妥耶夫斯基断言,作家的责任就是:捕捉新的社会和心理典型出现和形成的过程本身,预言式地猜测尚未说出的语言。

陀思妥耶夫斯基将自己视为危机、转折时代的艺术家,与此紧密相连的是他的小说精神上的紧张,这是他与二十世纪文学相近的艺术创新的主要特点。对生活转折和危机特点的体验产生了作家作品中深刻和尖锐的唯智论。他的所有人物都或多或少地感到不仅是自己个人的,而且是共同的"不完善",不仅是自己失去了人的面容、人的形象与类似的东西,而且感到世界"面貌"、古老的文明、整个社会模糊不清。

因此陀思妥耶夫斯基应该拒绝冒险小说和讲述一个飞黄腾达的故事的传统模式,而他同时代的批评家与他身后的文学史家最初经常将他的长篇小说与这类作品混为一谈。在他长篇小说中心的,不是那些被命运轻易玩弄的人物,也不是追求狭隘的个人主义、自私自利的幸福的人物,而是一个将"解决思想"放在首位的人。不仅是那些前景上的主人公们如此,在他长篇小说中,思考那些人类共同的问题的,有古老的贵族家族最后一位代表梅什金公爵,有少年虚无主义者伊波利特·捷连季耶夫,有小官吏列别杰夫,有油漆工米科尔卡,有农民出身的朝圣者马卡尔·多尔戈鲁基。

在西方,今日我们会遇到大量著作,他们把陀思妥耶夫斯基视为混乱的歌手、文学谬论的创始人。然而同时,他最不能算是悲观主义者了。他对人类的未来与俄国的未来抱有极大的希望,狂热地寻求一条通向将至的"世界和谐"、通向人与人、民族与民族充满兄弟情谊的道路。陀思妥耶夫斯基创作的主旨是肯定"充满生机的生活"、它的美,肯定人格的尊严与它极大的内在可能性。他以人类的精神和良心,以人对恶的反抗来抵制恶行与暴力。拒绝恶行与资产阶级文明的畸形现象的热情,对个人生活和社会生活中的狂热追求的肯定是与艺术家陀思妥耶夫斯基的气质密不可分的。 ·124

揭露各种形式的小资产阶级和个人主义无政府主义的思想上的误区,艺术地暴露它们在社会上没有前途,研究在同一个人(而且有时是像拉斯柯尔尼科夫、少年、伊凡·卡拉马佐夫那样主观上十分无私和诚实的人)的

头脑中，对社会不公正的那种深刻的、真诚的抗议怎么会与对资产阶级个人主义的道德观的“超人”的肯定矛盾地共存（后者是建立在个人凌驾于社会之上、对民众的不信任和蔑视的基础上的）。在今天的条件下，他小说的这些中心思想主题具有重大意义。

二十世纪的世界进步文学依托陀思妥耶夫斯基的艺术经验，揭穿当代的斯塔夫罗金、彼得·韦尔霍文斯基、希加廖夫、列比亚德金上尉、斯麦尔佳科夫之流的真实面目，确立人道主义，毫不妥协地反对恶行，同情苦难。

12. 列斯科夫

尼古拉·谢苗诺维奇·列斯科夫（1831—1895）是一位语言艺术家。高尔基认为，他“可以当之无愧地与列夫·托尔斯泰、果戈理、屠格涅夫、冈察洛夫等文学创作者相提并论”。

列斯科夫的创作题材十分广泛，他的作品总是反映其所处时代的现实问题，并且这在某种程度上开启了二十世纪初期俄国文学的艺术探索。作家以自己独特的天赋认识不同社会阶层、不同发展水平的俄国人民生活，理解这一生活的深刻实质。在列斯科夫审视的目光面前，俄国生活被一览无遗——它的根基，它的分裂，它的永恒，它面对无法逃脱的历史变迁的悲哀。作家对俄国现实有着全面深刻的认识，这决定了其作品独特的艺术特点。高尔基精辟地指出，无论列斯科夫描写谁——农夫、地主或是虚无主义者，他总是在思考着“俄国人，这个国家的人……在列斯科夫的每部作品里，你都能感觉到，他的思想在根本上并非关于个人的命运，而是俄国的命运”。

为了捉住“那个难以捉摸的，被称为民族心灵的东西”，列斯科夫比任何人都更乐意去描写俄国边远地区的普通人，一群被文学的目光“绕过”的人。列斯科夫就像是那个时代（六十年代转折时期）的孩子一样，对“下层的”生活表现出浓厚的兴趣。在这一危机时期，即农民改革期间及改革推行前夕，俄国先进知识分子的思想与人民的自我意识之间出现了明显的断裂，后者对当时的解放思想来说还是巨大的谜团。随着社会自我意识的蓬勃发展，艺术作品对待民族历史问题的态度具有了新的现实意义。或许，正是在列斯科夫的作品中，这些问题得到了最全面的剖析。

列斯科夫的童年和少年时期是在奥廖尔度过的，他一生都对这块土地充满了依恋。由于一些原因，列斯科夫没有接受过系统的教育。他很早就当上了公务员，开始在奥廖尔刑事法庭供职，迁居基辅后，在征兵部门工作。

1857年，列斯科夫进入英国远亲阿·雅·斯科特的商业公司。他开始了新的业务活动，并频繁地奔走于俄国各个边远地区，这愈加开阔了他的视野，使他对人民的日常生活有了新的认识。六十年代初进入文坛之时，他已经是一位成熟的作家：熟谙俄国生活，对它的整体现状和发展道路有自己的认识。列斯科夫本人非常珍视自己的生活经验，后来还经常将这些经验与书本的、抽象的知识相对立。“我对普通人民的生活了如指掌……了解人民只不过就像了解生活本身一样，不要去探究，而是去生活。”

被六十年代的“净化”精神所感染，列斯科夫积极地尝试干预混乱的俄国社会生活。他将自己的文章寄往基辅，后来又寄往莫斯科的报馆。这些怀着巨大的公民热情写就的时评和文章引起了巨大的社会反响。列斯科夫就这样开始了自己多年的文学活动，在他看来，这样的文学活动是服务社会最有效的方式之一。 ·125

对待以革命方式改造俄国社会这一想法，列斯科夫与《现代人》的思想家不同，他并不赞同进步理论思想为人们畅想的遥远的前景，而是思考它与作家面对的社会现实，即“精神农奴制”的残余势力依旧强大的社会现实之间的关系。列斯科夫深信，由于俄国社会长期落后，公共倡议形式未加合理制定，严重的利己主义控制着人们的心理等原因，即使在俄国发生革命，也无法带来有效的改变，而必定会转变为一场自发的、具有毁灭性的暴乱。站在这样的立场上，1862年，政论家列斯科夫与革命民主思想的代表人物（他将这些人称为“理论家”）进行了一场公开辩论。尽管一些政论文章对他提出了警告，但天生“过分执著”于揭露抨击的列斯科夫在长篇小说《走投无路》(1864)和《结仇》(1870—1871)中继续辩论，而这两部小说也给他以后的作家生涯招来了致命的灾难。

在《走投无路》这部小说中，作者对俄国解放运动提出了质疑。列斯科夫以同情的笔调刻画了一群青年（丽莎·巴赫列娃、莱伊涅尔、波马达等），他们由于俄国社会的“拥挤”和“沉闷”而感到痛苦，幻想一种全新的、充满人道主义的社会制度。与此同时，列斯科夫指出，这群为数不多的“纯粹虚无主义者”在其社会探寻的过程中却没有任何人能够依靠。他们中的每个人都无法逃脱死亡的威胁。作者塑造了一些奇异怪诞的、充满反动情绪的青年团体，其中许多反面人物都有明显的原型，这使得作者遭到了最为猛烈、最为严厉的抨击。由于《走投无路》这部作品，列斯科夫在很长一段时间里都被当作一名反动作家。

在隔着历史距离的今天，我们会明显地发现，《走投无路》对俄国虚无主义的理解不同于维·彼·克留什尼科夫、弗·弗·科列斯托夫斯基、鲍·米·马尔科维奇等人具有公开反动性质的“反虚无主义”小说。不同于这

些小说家，列斯科夫丝毫不认为当时的解放运动缺乏历史根源（甚至完全是由波兰的阴谋者煽动的）。在他的作品中，“虚无主义”是俄国社会在历尽艰难摆脱“死气沉沉”、“缄默不语”的状态后的自然产物。因此，在《走投无路》中，成为新思想拥护者的有富有同情心的人、大公无私者、浪漫主义思想家，他们构成了一系列列斯科夫式的“义士”形象。

由于与进步刊物机构的冲突，列斯科夫不得不将新作发表在卡特科夫的《俄国导报》上。在这份领导反“虚无主义者”运动的杂志上，列斯科夫发表了一部极为偏激的作品《结仇》，在这部作品中，“虚无主义者被扭曲成无所事事者”（陀思妥耶夫斯基语）。在列斯科夫于六十年代末七十年代中期发表的其他一些作品，如中篇小说《谜一样的人》（1870）、讽刺性纪事小说《笑声与痛苦》（1871）、历史纪事小说《大堂神父》（1872）中，也能或多或少地感受到这种激烈的辩论情绪。

然而，列斯科夫不可能与保守阵营保持长期的紧密关系。卡特科夫的杂志充斥着贵族式关门主义、贵族理想主义、亲英主义与贬低俄国社会生活的思想风气，这种风气深深刺痛了列斯科夫。作为一个怀有浓厚、强烈的民主思想的作家，列斯科夫感到十分厌恶。列斯科夫中断了历史纪事小说《没落贵族》（1875）（小说讲述的是一个负有名望的贵族家庭精神和道德沦丧的过程）在《俄国导报》上的连载，并退出了卡特科夫的杂志。“我们（在看待贵族问题上）出现了分歧，因此我没能写完小说”，列斯科夫后来这样说道，并且强调自己的决定涉及到原则性问题。

稍早于《没落贵族》，列斯科夫还创作了一些同为纪事小说体裁的作品，如《普洛多马索沃村的旧日时光》（1869）、《大堂神父》。这是作家进行艺术尝试的重要阶段。在列斯科夫看来，经典的爱情小说样式已经过时，他试图创造一种新的纪实小说体裁，这种体裁以社会种族冲突为基础。他认为，纪事体裁能够如生活进程本身那样描写人的生活，就像“胶片”或“不断展开的羊皮卷”，它使作家无需关心故事情节的严密完整，也不必围绕某个中心展开叙事。

列斯科夫的新纪事小说中最重要的一部是《大堂神父》。小说描写了在无法避免、日益逼近的历史变迁前夕一个俄国省城的生活。小说中作者对“新事物”和“旧事物”的态度远非单一。在唯利是图的资产阶级关系主宰整个社会，“理想被贬低”，个性被磨碎和打平的背景下，旧生活方式的某些方面对作家来说就显得尤为珍贵。小说开始，静静流淌的图里察河两岸笼罩在一片平静、和谐、安详的氛围中，这种氛围让作者陶醉不已。

126 ·

然而，尽管列斯科夫试图将自己的目光更长久地停留在旧的罗斯县城美好的、充满诗意的一面，他终究无法对其他方面视而不见：令人压抑的单

调的日常生活,难以忍受的空虚和无聊把生活变成对琐碎不堪的微小利益和目的的追逐。小说的主人公——神父萨维利·图别洛佐夫、魔鬼阿西拉·杰斯尼岑和其他个性独特、充满激情的人们,都以不同的方式一方面陷入与远去的旧生活强烈的冲突之中,另一方面又与取而代之的新生活格格不入。每一个人物都渴望着精神充实的生活,怀着强烈的自我奉献的意愿,但在他们所处的现实中这却是无法实现的。列斯科夫本人尤其为自己成功塑造了魔鬼阿西拉的形象而感到骄傲。在阿西拉一个人身上就"燃烧着一千条生命"。伟大的自然力量充塞他的全身,他会突然间就满怀新的、曾经对他而言是不可理喻的情感和渴望,作者坚信,这样的力量和能力也是使刚刚从父权制的睡梦中醒来的俄国社会本身得以发展的保证。

当列斯科夫得知《大堂神父》被译成德语的消息时,他欣喜若狂,认为阿西拉为他开启了通往世界文学的大门。列斯科夫其他的历史纪事小说中的人物都与《大堂神父》中塑造的人物形象有着相近之处,根据作者的意图,这些人物体现了俄罗斯民族精神的实质。其中的每一个都似乎就是后来高尔基作品中的主人公,他们被抽离出那个原始的道德价值崩坍的社会之外。

目睹变革后的俄国社会现状,列斯科夫感到越来越失望。悲哀的现实让作家感到"焦躁和愤怒",他也因此遭受到严重的思想危机。

由于担心编辑部门的独断专行,同时不希望与某些"带有明显倾向性的"出版机构有所牵扯,列斯科夫固执地寻找与文学无关的工作。1874 年,列斯科夫进入俄国国民教育部供职,但即使这份工作最终也以决裂收场。1883 年,他被"毫无歉意地"解雇。列斯科夫与俄国当局,连同它落后的政治和"庸俗的倒退"越来越疏远,他也把自己的被解雇看作是这整个过程的表现。从七十年代中期开始,他作品中的讽刺倾向愈加鲜明。在后来给列夫·托尔斯泰的信中(1893 年 6 月 23 日),他这样写道:"我想写些可笑的东西来表现这个时代的庸俗粗鄙和自以为是。"

列斯科夫强烈抨击俄国令人窒息的生活(《廉洁的工程兵》,1872 年);控诉他认为已丧失真正信仰的教会(《主教生活琐事》,1878 年);揭露替俄国的落后辩护的各色人等(《围栅》,1893 年)。他以极端挖苦的笔调塑造了一群具有讽刺意味的宪兵队士兵形象,他们勤勤恳恳地工作,深信自己的行为无可责难(《温文尔雅的行政手段》,1893 年;《兔窟》,1894 年)。这些人物形象表明,作家对厌恶之人含沙射影的艺术造诣已经达到巅峰。由于对社会问题抨击之尖锐,这两部作品直到 1917 年后才得以发表。八十年代期间,列斯科夫对俄国当局及其利益维护者的批评力度不断加强。在纪事小说《没落贵族》中,作者认为,最高的伦理原则,与那些业已作为规章制度对人进行约束的行为准则和法规在根本上是相互排斥的。这一观点在列

斯科夫后来的一系列作品中得到了发展。其中最具代表性的一部是著名的短篇小说《岗哨》。一名普通的哨兵波斯特尼科夫在冬宫附近执勤时，从涅瓦河面的冰窟窿里传来了落难者绝望的喊叫声。无法承受心灵折磨的他最终离开岗位，赶去搭救落水者。然而，从国家制度的角度看，他的高尚行为不可能被称颂为仁爱（“善意”），反而是严重的职责过失，必然要受到残酷的惩罚。小说充满作者痛苦的讽刺。在那些位居高官者身上，我们看到某种由其社会地位决定了的共同点，使他们脱离于自然的人类交往世界。与哨兵不同，他们中的每一个都是统一的国家机制中的一环，他们身上的人性已几乎泯灭，他们的行为只服从于与官场地位、仕途利益、见风使舵的逻辑相对应的要求。

为避免徒劳的怀疑主义的危险，列斯科夫坚持不懈地塑造正面典型，在他们身上融入自己对俄国未来的信心。他创作了一系列关于“义士”的短篇小说，他们以自己的生命阐明人民对道德的理解。这些人坚守自己的理想，即使在最糟糕的环境下也能够保持自我的独立，行善乐施。作者的态度是积极的：他试图使自己的读者能够“永远忠诚于善良的想法”，能够勇于抵抗周围环境对道德的腐蚀。“人物在行进，人物也在成熟”——即使在列斯科夫后来笔调最忧郁的小说之一《冬日》中（1894）（小说揭露了弥漫于整个社会的“龌龊丑陋”，毫无廉耻的犬儒主义的风气），也回响着这样鼓舞人心的音调。

在生命的最后几个年头，列斯科夫反而与写作初期曾极度仇视的社会阵营走得更近。由于对“社会批评”的缺失感到遗憾和愤怒，他总是怀着敬意回忆别林斯基和杜勃罗留波夫那奋不顾身、舍身忘我的高尚精神，并多次在信件和文学作品中充满赞许地援引萨尔蒂科夫-谢德林的话。

1895 年，列斯科夫因心脏病去世。他的第一部作品集出版之时，小说《主教生活琐事》所在的那卷曾遭到扣押，列斯科夫把自己的病因归结于那个时候他被迫遭受的焦躁和不安。去世前不久，列斯科夫写道：“我认为，我也相信，‘我不会完全死去’。”列夫·托尔斯泰说：“列斯科夫是属于未来的作家。”

尽管列斯科夫与革命民主人士之间在意识形态上存在明显分歧，但是，六十年代初作家在社会文学方面的自我定位却在某种程度上是一个悖论，这一点应当予以特别关注。他认同“自发的”民主，并站在这个立场上指责“缺乏耐心的理论家”，同时，他对人民生活进行了全面、深入细致的研究，而后者正是革命民主理论家最为看重的一点。

列斯科夫早期的特写和小说（《一个村妇的一生》，1863 年；《姆岑斯克县的麦克白夫人》，1865 年；《好斗的女人》，1866 年）直接地沿袭四十年代

俄国文学的传统，且主要是屠格涅夫的《猎人笔记》和格里戈罗维奇的中篇小说《苦命人安东》。列斯科夫欣赏这两部作品，有时甚至以论辩的姿态将它们同很久以后民粹派小说家的作品相对立。与屠格涅夫相似，他对才华出众、卓尔不群的人具有特殊兴趣。同时，他的视野要更加开阔。他不仅关注那些追求美和智慧的人们，也关注那些由于各种原因无力摆脱“精神农奴制”枷锁的人们。最吸引艺术家列斯科夫的是那些性格复杂、充满矛盾的人，在他们身上隐藏着许多神秘莫测和出人意料的东西。列斯科夫不断地拓宽艺术研究的现实领域，敢于在作品中展现普通百姓粗糙平凡的生活，如实地对它那触目惊心的丑陋和粗鄙进行描写。

中篇小说《姆岑斯克县的麦克白夫人》讲述了商人妻子卡捷琳娜·伊斯梅洛娃的可怕恶性，但是，列斯科夫并不简单地把她看作一个罪犯。在列斯科夫的作品里，她也是一个经历悲惨爱情的年轻妇人。在地主家庭沉闷压抑的氛围里，爱情只能变成盲目的、无法遏制的、具有毁灭性的欲望，披着疯狂可怕的外衣。当女主人公第一次被剧烈的情感包围，并愿意为此承受任何苦难之时，作者在她的心里捕捉到人性之光。炽热的爱情使卡捷琳娜·利沃夫娜产生了全新的感受。她为自己未曾发现的美丽世界激动不已：美丽的苹果树的白色花瓣散落在整个花园，零碎的月光洒在叶片上闪闪发亮，夜莺在歌唱。然而，当卡捷琳娜·利沃夫娜与严格束缚商人家庭生活的家长制进行绝望的抗争之时，她没有在道德上超越周围的世界。实质上，她仍旧继续着自己的生活方式：用加倍的凶残回报邪恶。自私和残暴深深地扎根于她的天性之中，无论是沉浸于喜悦，还是身处于不幸之中，抑或在被押送服役的途中经受种种痛苦之时，它们从未消失。小说最后将她的死亡安排得像是又一次也是最后一次的暴力和谋杀行为。当船横渡西伯利亚河时，为了报复自己的情敌（从她那里抢走了谢尔盖的轻浮女子索涅特卡），卡捷琳娜·利沃夫娜突然将她撞出船舷，自己也一起落入了水中。

列斯科夫在自己的女主人公身上看到了充满悲剧性力量的性格，这种性格使他联想到莎士比亚作品中的女性角色。与此同时，与奥斯特洛夫斯基（《大雷雨》）不同，列斯科夫批判性地评价形成于“黑暗王国”之中即使是非凡的人所具有的能力，因为他的反抗不会为自己带来一丝光明，而只能陷入走投无路的悲惨境地。 · 128

小说《好斗的女人》同样围绕一个性格鲜明独特的女性人物展开，在她的身上令人惊奇地集中了各种非同寻常、似乎彼此矛盾的品质。花边女工冬姆娜·普拉多诺夫娜不久前是姆岑斯克县的市民，后来到了莫斯科。乍看之下，她善良、单纯、温顺。然而，当冬姆娜·普拉托诺夫娜一讲起自己

"中断的生活",这个女人就会突然显现出完全不同的特质:生活经验丰富,对一切紧抓不放,沉迷于打小算盘的游戏。但是,作者也非常珍视她身上尚且残留的人性,它们使她不至于完全沦为唯利是图的狡诈之人、自私自利之辈。冬姆娜·普拉托诺夫娜处于经营的亢奋之中,因此,无论从事如何卑微的工作,她总是要精益求精。故事的讲述者指出:"最重要的是,冬姆娜·普拉托诺夫娜是一个艺术家,她专注于自己的作品。"

列斯科夫在早期的作品中就展现了俄国人的多才多艺,这一主题在他后来的创作中得到了更全面、更有力度的体现。作家正是把他对"无所不能的"俄国人,对俄国未来的希望同这种个人的创造力联系在一起的。作家相信,具有艺术家气质的人不仅能对生活中的各种事物表现出不同寻常的敏感度和同情心,更重要的是,他会将行动的热情注入现实本身。最深刻、最细致地表现俄国人与生俱来的独特艺术才华的,是小说《着魔的流浪者》(1873)。

小说的主人公是一个在伯爵的马厩里长大的农奴。最初这是一个天资聪颖的"害羞鬼",与众不同的"正常人",他承受着旺盛的生命力的冲击而精疲力竭,因这生命力有时会使他做出最不可理喻的行为。强大的自然灵力在他的鲜血之中"翻滚流淌着",使年轻的伊万·谢维里扬内奇与俄罗斯勇士赞歌中的传奇英雄伊利亚·穆罗梅茨及瓦西卡·布斯拉耶夫有了许多相似之处。作者在小说最开始就指明了主人公与前者的共同点,因此,读者立刻就会明白,我们眼前的这个人物是"有土壤的",他深深地扎根于俄国生活和历史。

有很长一段时间,伊万·谢维里扬内奇身上的勇士精神似乎是在打瞌睡。他被孩子的幼稚轻率控制着,并且在很长时间内不知道何谓善恶。他做出许多冒险的举动,漫不经心、不顾一切、放肆冲动,而在这种放肆中酝酿着惨烈的后果。当他沉浸在纵马飞奔的兴奋之中,他意外地撞死了一位路上偶遇的睡在干草车上的老僧侣(尽管他并不希望如此)。当时,年轻的伊万并没有为发生的不幸感到特别的懊悔和苦恼,然而,被撞死的僧侣会时不时出现在他的梦中,以各种问题使他不得安宁,并且向主人公预示他将要经历的种种考验。

然而,"着魔的勇士"那与生俱来的才华渐渐将他带入一种新的、更高层次的生活境界。伊万·谢维里扬内奇固有的对美的感觉发展成熟,渐渐地,它不再只是审美上的体验,而是一种新的感受不断地充实着它:对那些引起他的欣赏之情,赠予他与世界的新联系,愿与他保持人际关系的人们,他怀着炽热的依恋之情。

审美的和道德的这两种感觉的辩证关系在小说主要情节之一——伊

万·谢维里扬内奇与茨冈女格露莎的见面中得到了清晰展示。长久以来，列斯科夫笔下的主人公只迷恋于美丽的骏马，突然间他发现了一种新的美——女性的美、天才的美、人类心灵的美。伊万所感受到的格露莎的魅力使他的心灵成长到新的阶段：不再只为艺术而突然欣喜若狂，也感受别的心灵世界，倾听别人的痛苦，显出兄弟般的无私之爱和忠诚之心。格露莎由于无法承受公爵的背叛死去了，她的死使伊万·谢维里扬内奇悲痛万分，事实上又把他变成了“另一个”人，至于先前的那个人，已经被“抹杀了”。他站在一个全新的道德的高度：不再专横霸道，任意妄为，取而代之的是明确坚定的行动，崇高的道德动机。伊万·谢维里扬内奇想的只有一件事：如何才能够“受点苦难”来洗清罪恶。出于这一超越个人之外的渴望，他代替年轻新兵前往高加索。由于立下军功他受到了奖励，并被提拔为军官，但伊万·谢维里扬内奇本人此时并不为自己感到满意。相反，他心底的良知发出愈加强烈的声音，促使他对过去的生活进行审判，意识到自己是一个“莫大的罪人”。 ·129

在生命的最后时间，为祖国英勇牺牲的想法占据了伊万·谢维里扬内奇的心。他决定参军。他对与自己偶遇的同路人简短平静地说，他“很想为人民死掉”。

作家创造的“着魔勇士”的人物形象具有广泛的综合性，他能够使读者了解现在和未来的人民。在作者看来，人民是一个新生勇士，他虽然刚刚登上历史的舞台，却有着对历史进程来说不可或缺的无穷力量。

列斯科夫其他关注富有才华的俄国人民的作品（《画中天使》、《左撇子》、《理发师》）同样充满人道主义关怀。从这些作品可以看出，在列斯科夫那里，“精湛技艺”这一概念不仅与一个人与生俱来的才华密不可分，同时与苏醒的心灵和坚韧的性格联系在一起。作家认为，一个人只有战胜了自己身上的“兽性”和作为“我”的原始的自私，才是真正的艺术家。

列斯科夫高度赞扬具有上述精神气质的人，同时也清楚地意识到他们在面对社会历史的力量时如何弱小无助。因此，在他的叙述中，细腻动人的抒情与尖酸刻薄的讽刺总是紧密地结合在一起，后者往往隐藏在从容、充满善意的讲述体的面具之下。讽刺作家列斯科夫这种独一无二的“恶作剧”手法使他同时代的批评家感到手足无措，这一手法在《左撇子》中达到了巅峰。小说讲述图拉的天才技师凭借非凡的想象力勇敢巧妙地战胜英国人。作者根据民间传奇巧妙地构造了小说。在那种情节的急剧转变中作者传达了自己最重要的思想：“伟大的小人物”虽然处于历史事件的边缘，却决定着国家的历史命运。

同时，在这部讲述体小说中，列斯科夫对图拉技师友好、尊敬的态度伴

随着轻微的讽刺口吻。他“思想清醒地”考虑到现实历史条件的权威力量，它们束缚人民的创造力，给俄国人民的发明创造带上滑稽可笑或者没有实用性的标签。图拉军械师“昼夜不息”、热情奋发的劳动结果暗藏着“阴险”的两面性：他们成功地创造了奇迹——给几乎看不见的“纤毛虫”钉上掌钉。然而他们对英国人并不具有绝对的优势：被钉上掌钉的跳蚤再也无法“跳舞”。小说以此表达了列斯科夫对俄国的落后所进行的痛苦不安的思考。

俄国人能够做什么，这一问题在小说中与另一些悲剧性和尖锐性不断加强的问题密不可分：这个人如何生存？他是否像英国技师那样拥有发挥天才的“绝对环境”？他是怎样被对待的？为了引导读者对这些问题做出正确的回答，列斯科夫在小说中运用了“琐事”的诗学。他在叙事中插入了大量细节，这些细节乍看之下并没有任何抨击的火药味，只起到“布景和道具”的作用。但是渐渐地，它们越来越吸引读者的注意，并获得与推动情节发展的重大事件相同重要的意义。所有这些俄国日常生活的“琐事”集中反映了尼古拉时代的俄国社会风气以及一部分人独断专权、其他人则毫无权利的现实。左撇子临死前的痛苦场景充斥着令人难以忍受的细节描写，这些场景和他最终的死亡更加强烈地引发读者思考在俄国这个“为人感到恐惧”的国家中个人的地位问题。关于在俄国富有才能之人得不到保护的思考是作家最关注的问题之一，在他的艺术创作、文章和信件中多次涉及这一问题。

列斯科夫的讽刺小说诗学的一个重要特点是描写人物和事件时艺术重心的灵活性，它往往打破主要人物和次要人物的一般等级关系，有时彻底改变描写对象的总体含义。由于细节起到破坏性作用，促使读者以不同于朴实的叙述者的眼光看待事物，因而列斯科夫的语言常常是“恶作剧”、戏谑、双声的。这种叙事基调的灵活转变在作者后期的小说中尤为明显，特别是当主题涉及俄国的大人物时。在这些神父庄重的神态、缓慢而威严的行动、镇定平稳的声音背后（“柔和的语流”），人们意外地发现，他们对善恶漠不关心，伦理直觉迟钝，用神圣的福音话语投机取巧（《廉洁的工程兵》、《岗哨》），而这对于牧师来说是不可容忍的。列斯科夫本人非常看重自己的许多作品都具有的这种“不动声色的尖刻”，这一特点并非总能被他同时代的批评家捕捉到。

130 ·

“恶作剧”手法能够为作为讽刺作家的列斯科夫揭露俄国现实提供更大的可能。但他的讽刺作品中的否定通常并不具有完全和绝对的形式。高尔基曾经写道，作家本人关于作品“没有恶意”的谈论并非偶然，他曾经援引纪事讽刺小说《笑声与痛苦》发表时得到的悖论性定义——“善良的讽刺小

说”。显然，列斯科夫讽刺作品的这种独特风格与他的整体世界观有关，而后者与人民的感受具有共同根源。对于他所处的俄国社会，与其说作家看到了将其变得四分五裂的各种社会历史矛盾，不如说看到了它的整体性。他始终能够在其中听到始自“坚强的”勇士和童话时代的民族统一体的回声。

作者相信，不断加剧的疏远、生活的破碎可以被克服，而这一点与他惯有的叙事方式是联系在一起的，这种叙事方式要求以积极投入的态度面对他人。正是讲述体小说在最大程度上体现了作者创作才华的民间基础，与涅克拉索夫一样，作者似乎能够由内到外地对俄国人复杂多面的性格进行剖析。高尔基认为，列斯科夫能够娴熟地编织“日常用语令人焦躁的花边”，在这点上，无人可与之媲美。列斯科夫本人认为作家“对声音的组织安排”具有重要的意义。他说，“人是用语言生活的，因此应当知道，在哪种心理状态下我们中的哪些人会说哪些话”。列斯科夫成功地赋予了自己的主人公表现力鲜明的语言，这是他的明确目的，他自己承认，他为此付出了“巨大的努力”。书中那些形象生动的语言他收集了“许多年，从普通词汇里，从谚语或者其他表达法里，它们或是偶尔，或是从船上的人群，或是在征兵部门和修道院听到的”，此外他也从自己珍藏的古书、编年史、异教徒的文章中借用，从与不同人的交往中掌握丰富的语言。

列斯科夫深爱生动的民间语言，他在自己的作品中精巧娴熟地运用着这些语言，同时他也热衷于创造新的词汇，使外来词根据“民间词源学”的风格和体裁获得新的意义。他的作品充满了如此之多的新词和陌生的口语词汇，以至有时遭到同时代人的指责，被认为是多余的、“过分的”。

列斯科夫善于以自己的方式深入认识当时俄国社会中的矛盾，洞察民族性格特点，生动地刻画人民的心灵美，他用自己的创作为俄国文学开创了新的前景。在俄国社会革命获得进展并吸引了广大人民群众积极参与历史进程的时期，列斯科夫的作品获得了新的现实意义。在这个时期，马·高尔基、康·费定、弗谢·伊万诺夫以及其他苏联文学的奠基作家都怀着巨大的兴趣开始研究列斯科夫的作品，并且承认自己是继承列斯科夫的文学创作。

13. 列夫·托尔斯泰

列夫·尼古拉维奇·托尔斯泰出生于古老的贵族（伯爵）家庭，他在图拉省的亚斯纳亚·波利亚纳度过了自己的童年，后来又在此度过了生命的大部分时间。他出生于 1828 年——歌德去世前四年。1852 年，即巴尔扎

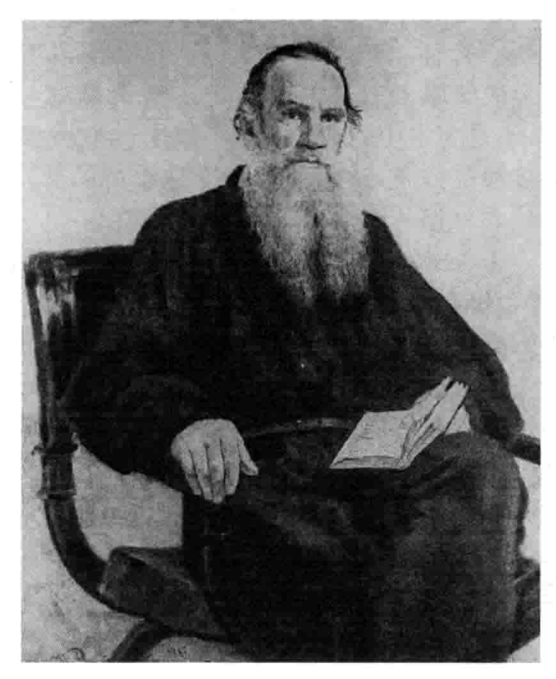
克和果戈理去世后不久,他开始从事文学活动。他的创作正值俄国社会和整个世界发生深刻的历史变革时期,它标志了文学发展的新高度。他是第一位生前就在整个欧洲受到广大读者喜爱的俄国作家,也是第一位生前就在印度、日本、中国获得巨大知名度的欧洲作家。

托尔斯泰没有受过专门的训练,他初登文坛就已经是一位成熟的、独一无二的艺术家。中篇小说《童年》(1852),如同此后的《少年》(1854)和《青年》(1857)一样,是一部在描写力方面非同寻常的作品。这种描写力使得日常生活中最小的细节变得似乎近在眼前,从小说开始就形成一幅完整、精准的画面,使读者产生一种身临其境的幻觉。然而,托尔斯泰的创新之处更主要地体现在另一个方面:不管是三部曲中年少的主人公尼古连卡·131·伊尔捷涅夫(具有部分自传性的人物),还是其他角色——孩子、少年和成人,他们内心的一切游移、变化和流动,以及各种不同甚至彼此排斥的特质如何相互作用都被细致地加以描绘。艺术家小心翼翼地勾勒出温暖愉快的家庭生活和充满诗意的幸福童年。但正是在这里出现了尖锐的社会主题:地主和贵族阶级上流社会生活中的丑陋面被清晰地、毫无遮掩地呈现出来。

尼古连卡·伊尔捷涅夫是托尔斯泰笔下一系列真理寻找者中的第一人,这些人从小就深受残暴虚伪的地主生活的毒害,艰难地试图摆脱虚假的、与其道德直觉相冲突的生活方式。许多大作家都写过关于童年和少年的作品,而且毫无疑问地,在托尔斯泰之前就已经有过(其中,他特别看重·132·狄更斯的长篇小说《大卫·科波菲尔》)。然而,是托尔斯泰第一个在人物个性成长史中加入激烈的内心斗争、道德自我审查和自我剖析的主题。作为一个艺术家,他的冷静清醒还体现在,他在展现尼古连卡的美好心灵时始终带着明显的讽刺口吻。这一点,以及三部曲中的许多其他方面在托尔斯泰后来的作品中仍有体现,尤为明显的是,其中的大量情节、人物和主题后来在《战争与和平》中得到了发展。《童年》和《少年》中的农奴保姆娜塔莉娅·萨维什娜完全是自私的地主们的对立面,而这也是托尔斯泰第一次尝试传达基督教关于忍受以及无私的爱的思想。主人公的自我批评直到《青年》的结尾仍在不断加深:最后一章的标题《我失败了》不仅仅意味着大学考试的失败,也代表了他被教导的那些生活准则的崩塌。三部曲中充斥着令人不安的、没有答案的问题——托尔斯泰将在此后的十年里带领读者一起寻找它们的答案。托尔斯泰最早的几部作品得到了涅克拉索夫的热情赞扬,并由他刊登在《现代人》杂志上,从而引起了赫尔岑的注意:在他的主张下,由玛尔维达·冯·梅森堡翻译的《童年》和《少年》于1862年在伦敦问世,这是托尔斯泰的作品第一次在国外出版。

早在青年时代,托尔斯泰就不仅希望作为历史事件的见证人,也渴望成

为它直接的参与者。正是这种天生的积极性(而不仅仅是阶级惯例)促使他先后在高加索和塞瓦斯托波尔堡服役。1855年,已经成为军官的他准备(但由于形势原因没有实现)向沙皇政府上书,为没有权利、受人欺辱的士兵寻求庇护。



托尔斯泰肖像 列宾 1887年 特列季亚科夫美术馆

在那些日子里,《童年》和《少年》的作者与普通士兵、塞瓦斯托波尔的保卫者们共同经历种种艰辛、痛苦和危险。这些日子给他的思维方式留下了深刻的烙印,使他进一步感受到自己与人民的紧密联系。不封闭在文学范围之内,积极参与社会生活,这种追求直到托尔斯泰的晚年仍旧保持着。农奴改革期间他承担了调停人的职责,在这一职位上他尽心尽力地维护农民利益,也因此招致了自己阶级同胞的不满。他在亚斯纳亚·波利亚纳创办了一所农民子弟学校,并为这所学校倾注了许多精力。他制订了自己的一套教学体系,废除呆板的形式主义和死记硬背,注重孩子的创造能力。他于1862年间创办了《亚斯纳亚·波利亚纳》杂志,在这份杂志上他发表了一系列文章阐述自己的教育理念。稍晚,1884年,在他的倡议和积极参与下,出版大众读物的《中间人》出版社成立。在莫斯科进行人口普查期间,他与抄写员一起前往贫民窟和穷人栖身的小旅店。九十年代饥荒年间,年迈的世界级大作家亲自为挨饿的农民们组织免费食堂,与为数不多的一群志愿者一起完成所有的粗活,就这样挽救了上千条生命。托尔斯泰生平中的这些事迹对于理解他的思想演变和艺术创作非常重要,正如他与友人、同事、文化活动家以及许多无名人士之间多年来大量的信件同样具有重要的意义。

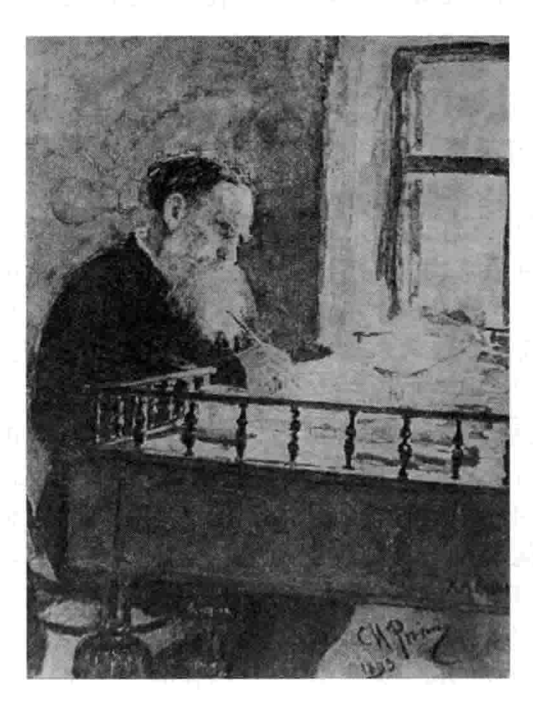
· 133

托尔斯泰的作家面貌和生活方式中新的、不同寻常的一面并不在于他自觉参与时事(在魏玛当任部长的歌德以及在沙皇政府担任外交官的丘特切夫也在以自己的方式参与),而在于他的兴趣喜好中鲜明地表现出来的民主特征。众所周知,托尔斯泰与他所属的上层地主贵族阶级所持有的普

遍观念之间存在分歧，而这种分歧是逐步形成的，并在八十年代取得了自觉性。然而，最广泛意义上的人民在他多年的思想探索过程中不止一次地成为他的思考对象。对于托尔斯泰来说，人民并不是一个哲学上的抽象物，不是书本中的概念：多年以来，他近距离地接触了，并且坚持寻找机会去接触贫穷痛苦的人们，无论是农村的劳动者（城市的劳动者他接触得较少）、农村里的学生孩子，还是农民兵。

托尔斯泰最初几部在高加索创作的军事特写小说《袭击》（1852）、《伐木》（1855）以及三部《塞瓦斯托波尔的故事》（1855—1856）受到了涅克拉索夫的高度评价，后者将其刊登在《现代人》上，并尽可能使它们躲过书刊检查。涅克拉索夫在1855年9月2日写给托尔斯泰的信中说道："这正是俄国社会需要的东西：真实，果戈理死后俄国文学中就所剩无几的真实……这个由您带给俄国文学的真实有着某种对我们来说是全新的东西。"细致精准地描写战争生活、不同士兵和军官的形象，拒绝使用通常的军事小说模式并就这些模式进行辩论，所有这些不仅表明了作家日益成熟的创作才能，也体现了他具有自觉性的立场。

托尔斯泰军事小说独特的诗性不仅体现在色调丰富多彩、充满生命力和活力的风景，更在于忠心耿耿一心完成使命的人物的性格。每部小说中都带有不同的哲学分析的成分，作者对诸如英勇、勇敢、军人的荣誉等概念的各种方面进行探讨，同时避免公式化地、肤浅表面地去谈论这些概念，并且肯定士兵身上那些（他认为）具有俄国民族性格基础的特质：谦虚、朴实、"善于在危险中看到与危险迥然不同的东西"。



《托尔斯泰在哈莫夫尼克工作》水彩画 列宾
莫斯科国立托尔斯泰博物馆

在《袭击》中，关于战争罪恶的、违背自然的实质的思考似乎是顺便展开的，并且带有疑惑的口吻。"身处如此迷人的自然之中，难道还会有人心怀愤怒、报复抑或杀死自己同胞的冲动吗？"在《塞瓦斯托波尔的故事》

中战争的概念进一步加深，变得更加全面。战争本身是没有人性的，是可怕的。作家也并不掩饰自己痛苦的疑惑："信奉爱和无私的伟大原则的基督教徒"彼此杀害，残杀那些"忠诚的、无辜的生命"。然而，为了保卫受到敌人攻击的祖国，战争却无论如何是必需的，也是崇高的。

在《五月的塞瓦斯托波尔》以及《1855 年 8 月的塞瓦斯托波尔》中，我们明显地感受到作者那无所畏惧的思想的跳动。艺术家竭力地要弄清战争英雄主义的实质。有时，为了揭穿关于战争英雄主义的那些或官方陈腐或天真浪漫的想法，托尔斯泰故意挑衅地强调，自己作品中的人物不仅会做出善良的举动，也会做出愚蠢的行为。同时，即使是那样的人也会在特定的条件下成为伟大事业的参与者，在人民战争中为集体建立功勋。

对于托尔斯泰来说，《塞瓦斯托波尔的故事》在某种程度上是《战争与和平》的准备练习。但这丝毫不影响其在俄罗斯，乃至世界现实主义文学中的独特地位。其中对战争所作的史无前例、毫无保留的真实描写成为二十世纪反军国主义作家的基础和范例：罗曼·罗兰、海明威、阿拉贡、纳齐姆·希克梅特都以各自不同的方式证实了这点。

托尔斯泰在写作《塞瓦斯托波尔的故事》的过程中，形成巩固了一套由他引入文学的人物描写的原则。关于艺术家托尔斯泰的创新之处，车尔尼雪夫斯基最早在他发表于 1856 年的文章中谈及。他一针见血的界定——"纯洁的道德感"，"心灵辩证法"——在某种程度上成为托尔斯泰研究的名言。谈及托尔斯泰如同心理学家的高超技巧时，他特别提到了《塞瓦斯托波尔的故事》。他从《塞瓦斯托波尔的故事》中摘取了一个长片段，这个片段展示了骑兵大尉普拉斯库兴临死之际混乱的意识之流。"这样的内心独白描写，毫不夸张地说，应当是惊人的……在我们看来，托尔斯泰伯爵的才华中，使他能够捕捉到这些心理独白的那一面是他的才华具有特别的、只有他才拥有的力量。"

· 134

对无声的人物内心话语的巧妙再现是托尔斯泰艺术手法的主要特点之一。在二十世纪世界文学中这种刻画人物的方法被广泛运用，并成为许多著名小说家（不管是托马斯·曼，还是海明威）进行艺术发现的基础。托尔斯泰就站在这些艺术发现的源头处。

在俄国文学中，作为心理学家，在托尔斯泰之前距离最近的是莱蒙托夫。但是，在此意义上，对他来说还有更早的先驱。从小就掌握多种外语的托尔斯泰如饥似渴地阅读了不同国家的大作家的作品。据他自己称，给他留下最"巨大"印象的是卢梭的《忏悔录》和《爱弥儿》；"非常大"印象的是

斯泰恩的《感伤旅行》，他甚至尝试将它译成俄语。最使年轻的托尔斯泰折服的是卢梭的哲学思想，但是，毫无疑问，吸引他的还有《忏悔录》中坦诚布公的自我分析。同样吸引他的还有斯泰恩特有的艺术技巧，他能够将人的心理生活分解成一个个转瞬即逝的、时刻变化的内心状态。就这个方面来看，最受他喜爱的是歌德的《少年维特的烦恼》，这部小说他在1856年第一次读到，此后便成为他一生最喜爱的作品之一。上述几位大师都将"自然的"人推到前镜，这些人不同于周遭的人群，不受封建阶级制度框架的束缚，单这一点就与托尔斯泰的创作追求相近。然而在他从事创作的年代，与十八世纪文学相比，艺术对人的认知以及典型化技巧都已经大大得到丰富。而托尔斯泰本人笔下的人物不管如何特立独行，总是带着其社会地位决定了的所有感受和特质出现。托尔斯泰的心理分析获得了新的更多维的意义。

1857年，克里木战争结束不久以后，托尔斯泰去了国外。他第二次出国旅行则是在1860年。他到了德国、法国、瑞士、意大利、英国和比利时，了解了这些国家的日常生活、艺术、社会生活，以及学校事业的结构；并与赫尔岑、蒲鲁东两人见了面。两次旅行使他得出一个共同的结论：西方资产阶级世界、资产阶级民主制度存在着严重弊病。对这个世界，对它精神空虚、缺乏人性的谴责在短篇特写小说《琉森》(1857)中得到了强有力的表达。

另一方面，对俄国解放事业的形势(农奴制改革之前以及改革之后)托尔斯泰看得极其悲观，他在信件中痛苦地抱怨"家长制的偷窃、野蛮和违法行径"。托尔斯泰不相信俄国革命的前景。他在第一次前往国外之前就与团结在《现代人》杂志周围的文学家们决裂了。他的兴趣和活动越来越集中在亚斯纳亚·波利亚纳、学校以及自己的教育和文学工作。

俄国农民的命运，他们的苦难，对于托尔斯泰来说是最重要的问题。农民主题出现在他创作于五十年代末六十年代初所有最好的作品中。1856年12月，《祖国纪事》刊登了短篇小说《一个地主的早晨》，其中部分反映了亚斯纳亚·波利亚纳庄园主人的个人经验。小说中刻画农民时没有进行理想化，也没有感伤主义的怜悯(不同于乔治·桑或德·格里戈罗维奇等人)，而是坚决地表现出他们对掌权者怀有的由于几个世纪的奴隶地位形成的强烈敌意。

135·

正是在人民的劳动道德中(这种道德的基础是对自然的亲近和对命运的顺从)，托尔斯泰看到了某种与地主贵族阶级的虚伪文明相对立的道德品质。他的作品《三死》(1859)实质上是一篇哲学寓言，只是被套上了普通生活故事的朴实外衣。其中，托尔斯泰对正统基督教，对教会仪式越来越

感到怀疑。还要指出的是，他对死亡主题具有强烈的哲学层面上浓厚的兴趣，它贯穿在从《童年》到《哈吉·穆拉特》的所有主要作品中。

短篇小说《波里库士卡》(1862)也涉及了这一主题。“钻到农民的心灵中去”(车尔尼雪夫斯基语)的托尔斯泰还学习农民的口吻，不时在叙述中插入民间故事的元素。而几十年后的《民间故事》正是以这种手法写成的。

《一个地主的早晨》、《三死》、《波里库士卡》表明托尔斯泰对农民抱着一如既往的喜爱和同情之心。正如涅克拉索夫那样，对他来说，俄国农民是“传播者”和“保护者”，是民族生机和活力的基础，是民族最美好的希望的承载者。他寻找着各种表达人民主题的方法，以便能够将这一主题表现得(在不违背生活真实的前提下)伟大崇高、富有诗意。他几次对大型“哥萨克小说”《哥萨克》进行修改，这部小说他早在1852年就开始创作，十年之后才最终得以完成。



托尔斯泰短篇小说《人为什么活》的插图
列宾 1879年 国立俄罗斯博物馆

在这部小说里，托尔斯泰同样保持了冷静清醒——丝毫也不遮掩捷列克哥萨克人日常生活和习俗中的原始、野蛮，尤其是在老猎人叶罗什卡身上，他也是托尔斯泰所有作品中最吸引人的人民角色之一。但是，《哥萨克》中的人物(不同于作家在“哥萨克小说”之前和之后塑造的俄国中部地区的农民形象)没有基督教教徒恭顺的个性，他们桀骜不驯，有着独特的魅力。

1862年秋天，托尔斯泰与索菲亚·安德烈耶夫娜·别尔斯结为夫妻。自此，他在亚斯纳亚·波利亚纳开始了一段相对平静的、几乎足不出户的生活：忙碌于各种农活，教育孩子，最重要的是埋头于创作。1863年到1869年间，他创作并断断续续地在《俄国导报》上发表了《战争与和平》，自己最伟大的一部作品。这部作品在世界文学史上的地位绝不亚于歌德的《浮士德》、莎士比亚的悲剧和巴尔扎克的《人间喜剧》。

《战争与和平》与长篇小说《十二月党人》未完成的构思有关。不管是在

亚历山大二世改革之前还是改革之后，生活的根本性转变一直是托尔斯泰思考的问题。作家清楚地看到了这些改革的两面性和虚伪性。1856年，当被流放的十二月党人从西伯利亚返回之后，托尔斯泰与其中的几位进行了会面。在他于1860年完成的小说《十二月党人》的头三章里，讲述的是流放者之一彼得·拉巴佐夫，以及曾经跟随他前往西伯利亚的妻子和他们长大的孩子返回莫斯科的故事。彼得·拉巴佐夫的思想立场能够以一句简短的话概括："俄国的力量不在我们身上，而在人民身上。"1878年重新开始中断了的《十二月党人》的创作时，托尔斯泰曾试图描写十二月党人车尔内舍夫的命运，另一方面，也反映国家和农民的命运。这些农民因为土地问题与车尔内舍夫家族的地主们发生了冲突，他们试图占领一片具有争议的土地，并因此遭到了流放。一场复杂的冲突由此引发，有钱贵族也被卷入其中：上头是沙皇的愤怒，下面则是农民的暴乱。

这整个最困难、最尖锐的构思被搁置的原因，大概主要是由于随着日益接近的思想转变，托尔斯泰本人对十二月党人的态度也变得越来越矛盾。然而，正是这一构思，以及研究十二月党人运动前历史的愿望，更重要的——对历史角色、祖国、俄国知识贵族的命运以及他们与农民的相互关系的思考，所有这些最终催生了一部鸿篇巨制，其中不仅包含了1812年卫国战争的历史，也叙述了从1805年到战争前的社会事件。从根本上说，这是一部关于俄国命运的叙事作品。

托尔斯泰肯定地说，《战争与和平》不是长篇小说，也不是史诗，而是一部历史纪事小说。他借鉴俄国小说多次抛弃流行的"欧洲小说形式"的经验，希望创造、并创造了一部全新样式的文学作品。

136·

众所周知，托尔斯泰成年后满怀钦佩地阅读了荷马的许多作品（最初为俄语、德语译文，后来又阅读了原著），《伊利亚特》是他创作《战争与和平》时的摹本之一。冈察洛夫、罗曼·罗兰、托马斯·曼以及其他许多文学研究者多次谈及《战争与和平》荷马史诗般的力量和规模。苏联文艺学则将《战争与和平》界定为"长篇史诗小说"。这是一种新的小说体裁，托尔斯泰之后，这种体裁在俄国文学和世界文学中以各种变体广泛流行起来。被研究者归为这类体裁的包括米·肖洛霍夫的《静静的顿河》、阿·托尔斯泰的《苦难的历程》、罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》、罗·马丁·杜·加尔的《蒂博一家》，玛·普依玛诺娃以及亚·伊瓦什凯维奇的三部曲。

长篇史诗小说的特点并不取决于篇幅、人物的多少或者空间和时间的跨度，而首先在于意义和结构。构成史诗性基础的是具有社会民族的或世界意义的事件——人物的个人命运在人民生活的洪流中展开。这里提出了一个关于人民生活和个人生活的根本问题，并形成一种新的历史观：人成

为历史的主体，单独的个体带着他们自身性格中所有的复杂性和不确定性被纳入民族的或阶级的整体中，这个整体决定了历史冲突的最终结果。由此可以得出结论，长篇史诗小说要求进行深层心理分析，即研究“行为的动机”，智性因素也就具有特别的意义，这一因素在作者的插话以及人物的思考或哲理性对话中获得直接表达。为了追求古代史诗的广度和人民性，长篇史诗小说就要依赖现代现实主义长篇小说的丰富文化。

托尔斯泰在《战争与和平》中综合并改变了许多不同的艺术传统——首先是可以追溯到古代罗斯史诗和十九世纪经典作品的民族艺术传统。为了奉献一部俄国生活的百科全书，他续写了《叶甫盖尼·奥涅金》；为了没有距离地、真实地、包含“生活细节”地将过去的历史加以再现，他会借鉴普希金的《上尉的女儿》以及《鲍里斯·戈杜诺夫》。《战争与和平》中，清醒、分析性地展现出来的俄国现实情景是与俄国充满诗意的形象结合在一起的，于是果戈理的长诗《死魂灵》中的艺术经验获得了新的意义。

在对待西方欧洲小说传统方面，托尔斯泰既有继承，也有论战。众所周知，他本人承认，司汤达的《巴马修道院》中描述战争的片段确确实实为他描写《战争与和平》中的战争场景提供了支持。他非常喜欢雨果的长篇小说《悲惨世界》，而且，由于小说具有鲜明公开的人道主义倾向，他对其中的长篇大论和安排过紧的情节也不加以苛责。与此同时，托尔斯泰对巴尔扎克的冷淡和反感并非偶然，对此他有自己深刻的原因。

俄国古典小说抛弃“欧洲形式”带来的最直接影响是，不管是巴尔扎克式的“职场小说”，还是以歌德的《威廉·麦斯特的学习时代》为典型的“教育小说”，都无法在俄国文学中流行起来（除少数作品外）。通常来说，俄国小说的主人公也无法像黑格尔“美学”要求的德国小说古典模式的主人公那样，在“拉斯蒂涅”的领地里找到自己的位置，他们无法适应资产阶级小说的世界。在普希金、莱蒙托夫、屠格涅夫、冈察洛夫、陀思妥耶夫斯基等人的小说中心人物的命运里，占支配地位的不是个体的自我确认，不是为个人幸福而斗争，而是寻找一种深思熟虑的、问心无愧的、符合崇高的道德理想的生存方式。在这一民族基础上出现了托尔斯泰笔下的真理寻找者，他们与周围环境的传统观念相冲突，精神上焦虑不安。《战争与和平》中的主要角色——安德烈·鲍尔康斯基和皮埃尔·别祖霍夫，以其高尚的道德和丰富的智慧不仅在十九世纪的欧洲文学，甚至在俄国文学的主人公中都显得极其与众不同。虽然他们彼此在性格气质上截然不同，甚至完全对立，但是，在思想探寻的道路上他们有着共同之处。

像十九世纪初期许多有思想的人一样（不仅在俄罗斯），皮埃尔·别祖霍夫和安德烈·鲍尔康斯基着迷于整套“拿破仑主义”思想。由于惯性的

作用，刚刚自封为皇帝、随意瓜分欧洲版图的波拿马仍然顶着动摇旧封建专制制度的伟大人物的光环。对俄国政府来说，拿破仑是一个潜在的侵略者。对于沙皇俄国的掌权者来说，他是放肆的庶民、暴发户，甚至如安内特·舍列尔所说，是"反基督者"。而年轻的鲍尔康斯基公爵，以及别祖霍夫伯爵的私生子则有些本能地被拿破仑吸引，这表明了他们对自己出生的社会阶级抱有反感的态度。在这两个曾经的拿破仑崇拜者感觉到自己与自己的民族是一个共同体，在波罗金诺战场上的战斗者中找到自己的位置之前，他们还需要经历漫长的寻找和考验。对于皮埃尔来说，他还需要经过更加漫长、更加困难的旅途，才能成为地下团体的活动家、未来的十二月党人。可以肯定地说，如果他的朋友安德烈公爵活着，他也会走上这条路。

《战争与和平》中的拿破仑形象是托尔斯泰天才的艺术发现之一。文学家和批评家，尤其是法国的批评家多次指责他的偏见：拿破仑（毕竟是一个非常伟大的人物）在这里以极其讽刺的面目出现。在《战争与和平》中，法国皇帝出场的时期是他已经从积极革命者成为一个暴君和征服者，作为一个人，他已经变得极其恶劣。托尔斯泰笔下的拿破仑并不像表面看上去那样单一。在他身上不仅可以发现达到荒谬程度的自恋，而且有着某种特殊的甚至能够自我欺骗的虚伪。虚幻、理想化的拿破仑形象（拿破仑本人最陶醉于这些形象）其实由来已久，十九世纪最显赫的作家司汤达、巴尔扎克、拜伦、海涅、贝朗瑞、密茨凯维奇都各自为拿破仑传说献上了贡品。托尔斯泰在创作《战争与和平》期间所写的日记表明，他遵循着一个明确的目的——揭去拿破仑头上虚假的伟人光环。对于作家来说，拿破仑不仅仅是一个侵略者，是各个民族的刽子手，而且是"贪婪自私的资产阶级分子代表"，单就这点他就应该毫无保留地遭到谴责。

与巴尔扎克不同，不管是描写善，还是描写恶，托尔斯泰都反对艺术夸张。因此，他笔下的拿破仑不是反基督者，也不是恶毒的怪物，他身上没有任何魔鬼的东西。揭穿虚伪的超人是在不损害生活真实性的情况下完成的：皇帝只是被从高位上拽下来，以自己正常的人的形象出现。

托尔斯泰以世界文学中空前的现实主义的清醒、深刻和广度塑造了成功抵御拿破仑侵略的俄国民族形象。并且，所谓广度并非体现在对俄国社会中所有阶级和阶层的描写（托尔斯泰自己称，他甚至没有想过这么做），而是这个社会图景在最细致的程度上被划分，它包含了在和平状态和战争条件下众多的社会心理类型，以及人的各种不同行为。在长篇史诗小说最后的部分呈现了人民对抗侵略者的宏大场面。参与其中的有英勇地为胜利而献出生命的士兵和军官，还有不顾罗斯托普钦蛊惑性的号召弃城的莫斯科的普通百姓，以及不向敌人出售干草的农民卡尔普和弗拉斯。与此同

时，在“站在皇位周围贪婪的人群”中却一如既往地上演着阴谋游戏。而亚历山大一世本人，虽然毫无他的法国对手拥有的那些才华，仍然沉浸在疯狂的自恋之中。当俄国沙皇从克里姆林宫将饼干扔向激动地欢迎他的莫斯科市民时，他的可笑程度并不亚于那个会扯身边人耳朵以示亲昵的法国皇帝。托尔斯泰揭去光环的原则事实上针对的是所有过度权力的拥有者。作者以一句激烈又悖论性的话表达了这一原则：“帝王是历史的奴隶”，而这也使他遭到了忠心耿耿的批评家们愤怒的指责。



托尔斯泰小说《战争与和平》的插图《娜塔莎·罗斯托娃的第一场舞会》水彩画　帕斯捷尔纳克 1893 年

在《战争与和平》中（由于崇高的总体意图）艺术家对自己人物道德水平的要求也变得极其严格。关于塞瓦斯托波尔的保卫者们，年轻的托尔斯泰还可以写：那里没有英雄，也没有恶棍，“所有的人都是好的，所有的人都是恶的”。而长篇史诗小说中的人物（尽管有着灵活性、变动性，尽管有许多彼此不同的特点）作者对他们道德的评价却是严格确定的。那些过着虚幻、不切实际的生活的野心家、守财奴以及坐享其成的官员们在和平时期还能够站在前台，能够对单纯高尚的人们施加影响（就像瓦西里公爵对皮埃尔一样），能够像阿纳托利·库拉金那样迷惑和欺骗轻信的女人。但是，当整个民族面临考验之时，诸如瓦西里公爵之流，或者贝格那样的军官野心家就渐渐变得模糊，悄无声息地退出情节之外：叙述者不需要他们，就像俄国不需要他们一样。唯一的例外是酒徒多洛霍夫，他的冷酷无情和无所畏惧恰好在游击战斗的极端条件下显现出来。 ·139

托尔斯泰在塞瓦斯托波尔期间形成的战争观如今在广阔无垠的历史画卷上展开。对于作家来说，战争本身过去是，现在也是“与人类理智和所有人类天性相违背的事件”。但在特定的历史条件下，为了保卫祖国，战争却成为冷酷的必需品，而且，它能够激发人类身上固有的崇高品质。事实的确如此，其貌不扬的图申大尉以自己的勇敢决定了重要战役的结果；温柔

迷人、心地善良的娜塔莎·罗斯托娃做出了真正的爱国举动：她说服自己的父母捐出家里的钱财并救助伤者。

《战争与和平》开创性地、直言不讳地对战争的残酷和可怕进行了描写，彻底拒绝对战争的浪漫想象，这成为二十世纪严肃作家表现战争主题的范例。但是，托尔斯泰在这一方面的发现并不在于详尽准确地再现前线生活和人在战斗中的经历。在世界文学史上，他第一个借助艺术语言表达道德因素在战争中的重要性。俄国在波罗金诺战役中获胜的原因在于，拿破仑帝国头一次"被精神最强大的对手压倒"。作为将军，库图佐夫的力量在善于把握军队的士气，并且配合它采取行动，库图佐夫以深刻的、天生的民主意识与半外国的朝臣集团形成对立。正是与人民、与广大士兵心心相连的感受决定了他的行动方式。

托尔斯泰的哲学历史思考（这些思想的结晶蕴含于大量的题外话和尾声的第二部分之中）是直接与库图佐夫联系在一起的。托尔斯泰强烈地排斥官方的历史编撰，后者将民族生活中的事件归结于沙皇、国王和大臣的意志，而作者倾向于将本能推到前台与智力相对立，群众自发的、"闹哄哄的"运动与个别人有意识的行动相对立。他认为："如果假设人类的生活能够被理智操纵，那么生活的可能性必然消失。"在类似的言论中可以发现托尔斯泰正在探索的思想的矛盾性，而这一思想的艺术实践往往比他的理论更具说服力。他笔下的库图佐夫鲜明地体现了一个经验丰富的将军拥有的智慧以及意志，他不屈服于环境，英明地考虑到如忍耐、时机等因素。库图佐夫坚强的意志和清醒的头脑在菲利村军事会议上表现得尤为鲜明：会议上，他不顾所有高级将领的反对，作出了放弃莫斯科的重大决定。

史诗以高超的、具有开创性的艺术技巧塑造了军队的整体形象。在前线生活的各个不同场景，在人物的行为和对话中，作家展现了士兵群体的情绪，他们在战斗中的坚韧不拔以及对敌人强烈的恨意，而当敌人被打败并被俘虏后，又对他们表现出善良宽容的态度。在战争情节中，作者的思想被具体化："一种新的、谁也不知晓的力量正在崛起，那就是人民，而侵略正在消失。"

在史诗的众多角色中，普拉东·卡拉塔耶夫具有特殊的地位。皮埃尔·别祖霍夫单纯、激动地认为，他是所有"俄国的、善良的、完满的品质"的体现；在与他共同经历被俘虏的不幸时，皮埃尔重新认识了人民的智慧和人民的命运。在卡拉塔耶夫身上似乎集中了几个世纪的从属地位在俄国家长制下的农民身上造就的品质——坚毅、温顺，消极地屈服于命运，爱所有的人又并不特别地爱某个人。然而，由那样的卡拉塔耶夫们组成的军队是不可能战胜拿破仑的。卡拉塔耶夫的形象在某种程度上是虚构的，是部

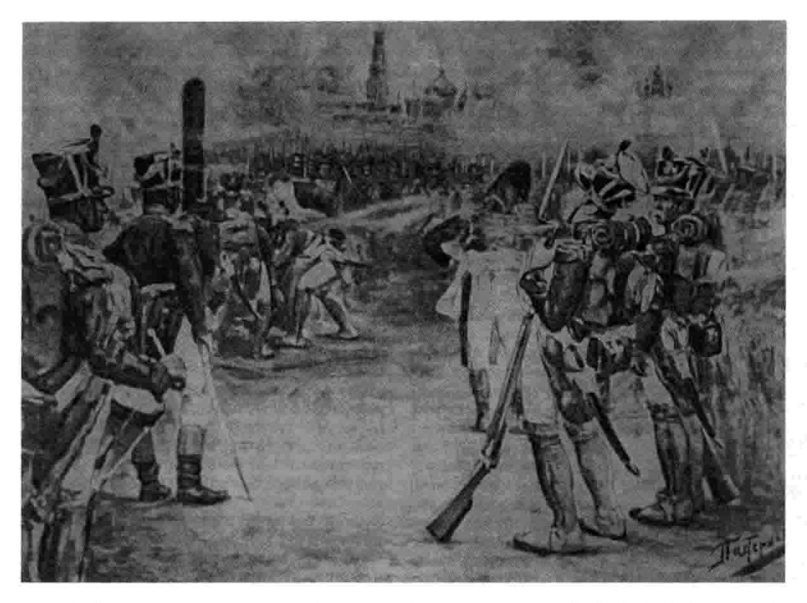
分地根据勇士赞歌和俗语中的情节主题杜撰出来的。

《战争与和平》作为托尔斯泰多年来研究历史文献的成果，同时也是艺术家兼思想家对现代性摆在他眼前的那些迫切问题的回应。在认定人民群众在历史中的关键作用时，他客观地同革命民主人士的立场有了关联。在《战争与和平》中，与拿破仑作战时期俄国的社会矛盾只是顺便、间接地被涉及。但是，鲍古恰罗沃的农民暴乱和法国人进入莫斯科前人民恐慌的场景都说明，即使是在全民族暂时团结在一起的情况下，阶级的对立性仍然潜在。因此，十分自然地，在主要情节冲突得到解决，即拿破仑失败的同时，小说事件也结束（而非“解决”）了。尾声中皮埃尔·别祖霍夫与妹夫尼古拉·罗斯托夫展开的激烈争论，希望能够对得起父亲的年幼的尼古连 ·140 卡·鲍尔康斯基预言性的梦，所有这些都提醒人们，俄国社会注定经历新的震荡。

长篇史诗小说的哲学意义并不局限在俄国范围内。战争与和平的对立本质上是整个人类历史的中心问题之一。对于托尔斯泰来说，“和平”这一概念具有丰富的涵义：不仅没有战争，而且在更广的意义上，人与人之间、民族与民族之间没有仇恨，和谐，友好——这些都是人们应当追求的生活准则。托尔斯泰对和平的这种理解在原则上对立于巴尔扎克在《人间喜剧》以及左拉在《卢贡-马卡尔家族的自然史和社会史》中表现的原子化、分散化的社会。

托尔斯泰的人学不仅研究每个单独个体的特点和发展，经常还研究个体自身对立性的统一，而且关注个体之间关系的不同形式。在此过程中，他以高超的艺术描绘家庭集体的肖像，并就每个个体对待整个社会和民族的态度对其做出评价。《战争与和平》的人物形象体系折射了很久以后托尔斯泰在日记中明确表达的一个思想：“生活是：生活得越多，与他人生活、与整体生活的联系就越紧密。正是这一联系被最广泛意义上的艺术所确立。”这句话里包含了托尔斯泰艺术独特的、深刻的人文主义本质。这一本质在《战争与和平》主要人物的心灵结构中得到了回应，使小说吸引了许多国家一代又一代的读者。

在问世后的头几年，《战争与和平》在俄国批评界和读者中引发了“支持”和“反对”的激烈冲突。逐渐地，小说得到了肯定，不仅在俄国，而且在国外。1879 年末，在巴黎（很大程度上要归功于屠格涅夫的奔波）出版了由伊莲娜·伊万诺夫娜·帕斯凯维奇翻译的《战争与和平》第一版。这个译 ·141 本非常肤浅也并不准确，但托尔斯泰作品的伟大之处还是能够被富有学识的法国读者感受到：其中包括福楼拜和年轻的罗曼·罗兰。十九世纪八十年代的一大重要事件是俄国文学突然在世界范围内流行起来。《战争与和



托尔斯泰小说《战争与和平》的插图《枪决战犯》水彩画 帕斯捷尔纳克 1893年

平》不仅为托尔斯泰的世界声誉，也为俄国现实主义小说的世界声誉铺平了道路。

托尔斯泰的妻子记下了他的一句名言：他在《战争与和平》中喜欢人民的思想，而在《安娜·卡列尼娜》里则是家庭的思想。对此我们不应表面地进行理解。

在关于与拿破仑的战争的长篇历史小说里，"家庭的思想"当然也存在：和谐和平的主题、统一和平的主题首先是在将父母与子女团结在一起的家庭生活的情节中，在对其中描写的每个家庭的独特氛围的再现中被揭示出来的。这部世界性作品最伟大的成就之一是对独特的、似乎被娜塔莎的迷人魅力照亮的罗斯托夫家族的再现。然而，相当重要的一点是，当托尔斯泰着手创作《安娜·卡列尼娜》(1873—1877)时，他在极大程度上仍然受着"人民思想"的影响。这一思想反映在，他根据为农村孩子上课的经验创办编写了《启蒙课本》，以及七十年代初，他在信件中不断地重新思考俄国农民问题，认为他们不管在艺术中，还是生活中都是真正的智慧、真理和美的来源。

正是对全民族，乃至全人类问题(大大超过传统的"家庭"小说范围的问题)反映的广度，决定了《安娜·卡列尼娜》在《战争与和平》之后问世不久就得到了世界范围的承认。正是由于被誉为"具有特殊意义的事实"的《安娜·卡列尼娜》，陀思妥耶夫斯基(在1877年后的《作家日记》)第一个认为

托尔斯泰是在世界文学发出“新声音”的作家。也是他第一个发现这部小说与普希金的创作之间的联系。

早在1870年，托尔斯泰就与索菲亚·安德烈耶夫娜交流了小说初步的、暂且还很模糊的构思。小说关于一位不忠的妻子，同时也是来自上流社会的女人，托尔斯泰希望将她表现为“只是可怜的，无辜的”。托尔斯泰看待妇女问题的观点与同时代的激进派之间存在激烈的对立，他认为，妇女的使命只有家庭和抚养子女。然而，《安娜·卡列尼娜》的初步构思就已经显露出社会心理冲突的端倪，这一冲突表明了“上层社会”基础的不幸。

《安娜·卡列尼娜》被构思并创作成体裁不同于《战争与和平》的小说作品。这里，事件并没有围绕那么多的人物展开，处于情节中心的是私人的、个人的性格冲突。然而，《战争与和平》的写作经验对于托尔斯泰来说并非没有留下任何痕迹。创作《安娜·卡列尼娜》的那几年正值紧张的转折期间，托尔斯泰的艺术气质本身不允许他哪怕暂时不关注这期间出现的重大问题。在“息票先生”的压力下农村的破产，古老贵族家族的没落，城市中围绕银行的投机操纵，渗透到文学中的紧张、不安的氛围——所有这些都使作家感到痛心，也不可能不反映到他的创作中。《安娜·卡列尼娜》是最直接具有现实意义的小说，小说事件发生的时间正好与创作时间吻合，其中有许多对时事的反应，从那些年的科学争论点到巴尔干战争等。值得注意的是，《安娜·卡列尼娜》与《战争与和平》一样，即使在主要冲突看起来已经得到解决后，事件也并未结束：在小说的最后部分即已是安娜死后，情节继续展开。

对“妇女问题”的关注反映在十九世纪下半叶包括俄国文学在内的许多民族的文学中。批评家多次特别将《安娜·卡列尼娜》与福楼拜的《包法利夫人》进行比较。然而两者的差别是巨大的。福楼拜将外部环境的枷锁作为自己女主人公死亡的原因，这些环境因素的根源在于男性的自私，在于资产阶级小市民世界的保守滞后；同时爱玛·包法利本人也没有超越她生活的社会。托尔斯泰笔下的安娜则是与众不同的一个人，她内心丰富，有着强烈的道德感。对渥伦斯基的爱使她比以前更加清楚地意识到自己作为个体的存在，使她对周围世界和自身的批判感变得更加强烈。而她死亡的主要原因与其说是上流社会的虚伪或者离婚遭到的阻碍，不如说是激情在她内心产生的毁灭性影响，是无法抑制的对渥伦斯基的感觉以及对儿子难 ·142 以割舍的感情，更重要的是——在一个“一切都是虚伪，一切都是谎言，一切都是欺骗，一切都是罪恶”的世界里，她无法找到自我。

对于托尔斯泰来说，衡量真正的家庭的标准是夫妻间的相互理解、心灵一致，这就是在《战争与和平》的尾声中以精湛的艺术展现出的皮埃尔和娜

塔莎生活的场景。而安娜与她并不爱的、心性不同的达官显宦卡列宁的结合不可能成为真正家庭的基础。安娜与渥伦斯基——那个在军队和上流社会遭遇失败，却仍然一心迷恋于抛弃他的那个社会的人，他们的共同生活也不可能产生家庭。托尔斯泰虽然并不责怪安娜（无论如何，她对他来说是"可怜的，无辜的"），却不可避免地要将她带向悲惨的结局。研究"上流社会"人们私生活中存在的无法解决的冲突使小说家能够从全新的方面深入理解时代的社会、道德、意识形态问题。

小说中除了安娜的这一条线索，自然而然、毫不牵强地出现了另一条与之平行的列文的线索。故事的叙述者在《战争与和平》中能够如此巧妙地编织个人、上流社会、战争之间的关系，将罗斯托夫、鲍尔康斯基、别祖霍夫、库拉金家族的命运紧紧联结在一起。在这部小说中，他以巨大的艺术勇气引入了两个实际上互不相关的小说事件。两个事件的内部联系不是安娜与列文命运的一致性，也不是性格的相似性，更多的是心理状态的相似性。两人以各自不同的方式，无法也不愿与周围世界的谎言与罪恶妥协。这正是安娜的悲剧的根源，也是列文的不幸的根源。

阿·费特，《安娜·卡列尼娜》最早的读者之一，在谈到对托尔斯泰不怀好意的文学家时指出："大概他们是感觉到了，这部小说是对我们全部的生活制度所作的严格公正的审判。"事实确实如此。这次，托尔斯泰将叙述者的话语减少到最低，实行了自己的审判。《战争与和平》中插入的如此之多的作者评论这里几乎没有。对人物和事件的道德评价完全地从事件本身，从人物之间的相互关系和行为出发。

心理学家托尔斯泰在《战争与和平》中的创新之处主要在于，他如何研究主人公身上反复无常的和恒定不变的特质之间的关系，追踪他们长期的内心发展过程——有时平稳的，有时经历危机和转折的。在《安娜·卡列尼娜》中，事件持续的时间不长，不到三年，因此，托尔斯泰的人学艺术在这里以新的方式得到展现。同一个人物出现在不同的生活场合、不同的视角，以不同的方式彼此进行评判；作者和读者只在最后，在各种各样的"支持"和"反对"之后做出判决。卡列宁的矛盾性格正是以这种方式建立的。他不蠢也不恶，他宽宏大量（尤其体现在他与渥伦斯基在生病的安娜床边和好的场面），当他用痛苦得打结的舌头说着自己有名的"通苦"一词时，他甚至能够引起读者的同情。但随着事件的展开，卡列宁迷恋沙皇官僚政治，善于在做作、虚伪的社会中殷勤打转，善于钻营名利的一面越来越清晰地显露出来。

托尔斯泰的心理透视在《安娜·卡列尼娜》中发展到新的境界。早在《塞瓦斯托波尔的故事》中托尔斯泰就尝试使用内心独白作为研究人物心

灵秘密的方法，在这里，艺术家更加灵活地使用了这一方法，他不仅更加密切地关注角色的逻辑清晰的思想，时常还关注那些模糊的，那些潜意识中的，那些不受理智控制的想法和感受。安娜临死前的内心独白似乎不是作者在转述人物内心深藏的思想（就像塞瓦斯托波尔故事的第二部中普拉斯库兴的死亡场面），而好像是完全直接地、有些混乱地速记下由第一人称表述的这些思想。在二十世纪西方文学中被现代派小说家作为主要方法用以体现人的永恒混乱的这一手法，在《安娜·卡列尼娜》的上述情节中却表现了特别的、异乎寻常的紧张感。对心理过程准确、自然的再现使女主人公悲剧的根源变得清晰，并且使现实主义的人物描写艺术得到了丰富。

《安娜·卡列尼娜》一个重要的也是全新的诗学特点是具有主题性的象征或者寓言元素。在《战争与和平》中肖像或言语主题是描述不同角色的特征的手段。在《安娜·卡列尼娜》中则出现并反复出现不仅具有直观物质的，而且具有象征意义的主题元素。托尔斯泰笔下的铁路（几乎就像涅克拉索夫著名的诗歌中那样）在某种程度上，物质性地象征了改革后俄国形成的给人们带来新灾难的生活制度。 ·143

对谎言和罪恶获得全面胜利的思考是安娜临死前意识中最后闪现的念头之一，它与那些长久困扰着小说第二主人公康斯坦丁·列文的令人痛苦的思想是相似的。

列宁在《列夫·托尔斯泰与他的时代》一文中引用并评论了《安娜·卡列尼娜》中列文的一段话——这是对小说中刻画的历史形势的界定："'现在在我们这里，一切都翻了一个身，一切都刚刚开始安排'，对于1861—1905年这个时期，很难想象得出比这更恰当的说明了。那'翻了一个身'的东西，是每个俄国人都非常了解的，至少也是很熟悉的。这就是农奴制度以及与之相适应的整个'旧秩序'。那'刚刚开始安排'的东西，却是最广大的人民群众完全不熟悉的。托尔斯泰模模糊糊地觉得这个'刚刚开始安排'的资产阶级制度是一个像英国那样的吓人的怪物。"（《列宁全集》第十七卷）

正如托尔斯泰本人，康斯坦丁·列文看到，诞生中的资产阶级秩序不能消除农民长期的贫困，反而带来了新形式的社会不公正。这正是列文以及《安娜·卡列尼娜》的创作者在那些年所处的焦虑状态的客观历史基础。

在托尔斯泰笔下的一系列寻找真理的主人公中，列文有着最明显的自传性特征。托尔斯泰赋予了这位主人公自己毫不妥协的正直，对无聊的地主生活、上流社会的虚礼、官场的伪善的厌恶。他还赋予列文自己对土地、对俄国的大自然与生俱来的依恋，甚至是对农活的热爱。在列文的思考和探寻中有很多方面反映了托尔斯泰本人的探索过程。

列文梦想着"不流血的革命"，梦想着地主与农民间的新关系："代替贫

困的将是共同富裕;代替仇恨的将是利益的和谐和联系。”但是,在《安娜·卡列尼娜》中反复出现(在改革后的新条件下)早在《一个地主的早晨》中就描绘过的场面:农民拒绝善良的地主老爷向他们提议的经过改良的管理方法。而这个难题的根源绝非农民的固执或者保守,而在于(正如列文自己清楚地看到)地主利益与农民利益在本质上由于物质关系“注定”相互对立。

正如托尔斯泰本人,列文拒绝社会主义的、革命的思想(他对这些思想只有非常模糊的概念)。他同样拒绝关于和平的资产阶级进步的自由主义观念。与此同时,他也看到自己的改革力量站不住脚。对社会的担忧由于哲学上的焦虑、对教会教规日益增加的怀疑、在基督教信仰和完全无信仰之间的游移,变得更加复杂。

托尔斯泰在列文的生活经历中加入了许多个人生活经验的成分,通过联系个人生活中的关键事件来详尽地、全面地传达自己主人公的感受和思想。列文与他深爱的基蒂的结合,孩子的出生,而另一方面兄长的死,所有这些都促使列文一遍又一遍地追问自己对宗教和教会的态度,努力地思考人类生活的秘密和自己的生活使命。阅读哲学和宗教书籍并没有像预想中那样使问题变得明朗,相反的,他的思维变得更加混乱和犹疑。顿悟来得突然。列文走向了像“为了灵魂,服从真理,服从上帝”般生活着的农民福卡内奇那样,以“善的原则”为基础的朴素的宗教信仰。他相信,即便仍然是老爷、地主,他也能够将“善良毫无争议的意义”贯彻到自己的日常生活中。《安娜·卡列尼娜》的创作者是一位非常伟大的思想家,他敢于接受福卡内奇简单朴素的信仰并于此获得平静。

比起他的妥协性的结果,对自私的世界的指责,对有着敏感良知、试图挣脱和逃离这个世界的谎言和虚假的人们的内心悲剧的分析要相对地更坚定、更具艺术说服力。

七十年代与八十年代之交托尔斯泰的世界观和创作进展的主要实质在列宁的文章中,特别是《列夫·托尔斯泰和现代工人运动》一文里得到了论述:“乡村俄国一切‘旧基础’的急剧的破坏,加强了他对周围事物的注意,加深了他对这一切的兴趣,使他的整个世界观发生了变化。就出身和所受的教育来说,托尔斯泰是属于俄国上层地主贵族的,但是他抛弃了这个阶层的一切传统观点,他在自己的晚期作品里,对现代一切国家制度、教会制度、社会制度和经济制度作了激烈的批判,而这些制度所赖以建立的基础,就是群众的被奴役和贫困……托尔斯泰的批判的特点和历史意义在于,他用天才艺术家所特有的力量,表现了这一时期的俄国——即乡村和农民的

144·

俄国——最广大人民群众的观点的急遽转变。”(《列宁全集》第十六卷)

列宁在一系列文章中将艺术家和思想家托尔斯泰与俄国的农村和农民联系在一起,这在某种程度上是一个新的发现,是对文艺学作出的重要贡献。列宁以这一事例说明,艺术家作品的社会属性并不绝对取决于他个人的阶层出身和个人的阶层经验。托尔斯泰被形容为俄国革命的一面“镜子”,这一由列宁提出并论证的评价解决了使俄国国内和国外批评界与政论陷入困境的一大难题。托尔斯泰经历的思想转折不是偶然,也不是个人天才的奇思妙想,而是具有世界历史重要性的生活过程的反映。同时,之前几十年的思想发展已经为这一转折作了准备,它符合作家个人艺术气质的特点。列宁在与高尔基谈话时所作的评价众所周知,在高尔基关于列宁的特写的初稿中这样叙述这一评价:“……您知道他身上还有什么令人惊讶的地方吗?他有农夫式的嗓音,农夫式的思想,他是真正的农夫。”与生俱来的深刻的人民性,与农民思想方式的相似性是托尔斯泰创作个性中不可分割的特性。在他死后发表的许多有关他的文件和材料都证明了列宁的评价的准确性。托尔斯泰写于不同年代的日记、记录本、手稿,同时代人对他的回忆都反映出,他对农民的需求、生活、心理和民间创作充满浓厚强烈、满怀同情、激动不安的兴趣。所有这些都在他的作品,包括转折之前的,尤其是转折之后的作品中得到了体现。

在八十年代初期托尔斯泰创作了一系列宗教哲学性的作品。在这些作品中,他捍卫了在多年的探寻后最终寻得的那个澄净的新宗教:《忏悔录》、《我的信仰是什么?》、《教条神学研究》。在《忏悔录》中,他坦诚地讲述了自己经历过的濒临自杀边缘的严重精神危机,同时也讲述了他与“贫困、普通、目不识丁的信徒”,与流浪者和农民们的来往如何帮助他走出危机。

但是,虽然托尔斯泰选择了“目不识丁的信徒”朴素的信仰,但事实上他离这些信仰非常之远。他激烈、愤怒地批判基督教官方性的教条,拒绝仪式,拒绝相信奇迹,驳斥教会等级,分析并批判福音书,指责现存的一切支持社会不公、“压迫、折磨和战争”的教会。而被他视为真正的基督教的那个新宗教则归结于以下实践伦理学的基本原则:像爱自己那样爱身边的人,宽恕敌人,不抵制罪恶。这是一种挑衅的非合理的宗教,并且,从东正教的观点来看,它是危险的邪教。从《忏悔录》开始,托尔斯泰的哲学著作经常被教会检查机关禁止,这一点不足为怪。他写于思想转折之后的几乎所有政论文章都遭到同样的命运。

托尔斯泰(不同于其他极端的“托尔斯泰主义者”)不想,也无法使自己局限于宗教改革活动家的身份。他接受基督教“善的法则”作为自己的行为准则,并试图从中得出实践结论。而这一点促使他必须在内心坚持不懈

地对抗资产阶级地主世界的罪恶，反抗它的基础本身。

1881年，为了使较大的孩子接受教育，托尔斯泰举家迁居莫斯科：现在，他只有夏天才住在亚斯纳亚·波利亚纳。作家第一次切身地感受到首都尖锐的阶级反差。他没有逃避这些令人沉重的印象，相反的，他主动地迎接它们。他到过希特罗夫市场，到过穷人栖息的小客栈，他震惊了。145· 1886年，他的政论作品《那么我们该怎么办?》在国外问世，这是一份详实的、充满悲痛和愤怒的控告当时社会的诉状书。这部作品对个人的罪恶感作了深刻强烈的表述。在托尔斯泰看来，每一个身处富有环境中的人都是对穷人和被压迫者犯罪的同谋。

《那么我们该怎么办?》一书鲜明地体现了托尔斯泰世界观中的矛盾之处。关于这些矛盾，列宁这样说过：一方面，大无畏地志在"追根溯源"，找到造成群众不幸的真正原因，另一方面则是疏远政治，天真，提出不切实际的拯救人类的药方。托尔斯泰认为，"有钱阶级"的人们应当意识到并弥补自己对人民犯下的罪孽，首先就是努力"正当地谋生，也就是学会不靠别人养活"。应当用社会舆论的力量迫使每个富人承担一部分维持社会生活必须的体力劳动。

托尔斯泰自己(在思想转折很久之前)努力遵循这个规定，他在亚斯纳亚·波利亚纳勤勤恳恳地干着农活，割草，耕地，播种，锯木头砍柴火，在晚年还学会了缝靴子。他自己表示，这样的活动给他带来了巨大的快乐。

到八十年代中期，艺术家托尔斯泰在世界各个国家赢得了广泛的知名度。他的哲学政论性作品的外语译本几乎与原文同时出版。仅仅因为这些作品是属于《战争与和平》以及《安娜·卡列尼娜》的作者这一点，它们就已经引起广泛的社会关注。由于他在自己的文章和论文中勇敢地提出当时社会根本的、最严峻的问题，艺术家托尔斯泰的影响和道德权威与日俱增。他在政论作品中提出的问题范围不断扩大：他揭露资本主义剥削人的实质(《当代的奴隶制度》)，揭发军国主义和帝国主义强国的侵略政策(《基督教精神和爱国主义》、《天国在你们心中》)。他的每一篇论文都在国外引起了强烈反响，引发了或赞同或反驳的各种不同回应。来自各个国家的信件源源不断地寄往亚斯纳亚·波利亚纳。作为道德家、作家的托尔斯泰的国际声望有增无已。对此，他的最新的艺术作品也起到了推动作用。

小说《人靠什么活着?》是由二十篇"民间故事"组成的作品集的第一篇：这些作品是用对托尔斯泰来说全新的体裁创作而成，它们是些短篇的道德教育故事或特殊的寓言，有些则是对民间文学主题的自由改编。为了使它们在最大程度上达到通俗易懂，言简意赅，接近农民的语言，托尔斯泰在这些小说的风格上花费了很大工夫。他慷慨地将人民日常生活中的实际

语言引入故事之中，只是偶尔才从口语俗话转向宗教传说的庄重风格。

《民间故事》反映了他经历转折后坚持的信念及它们的全部矛盾。对人民的困难和无权的描写，对自私和贪婪的揭露是与对积极行善，与此同时也和宽恕一切、顺从命运的宣传结合在一起的。不抵抗罪恶的原则在这里几乎达到荒谬的程度：遭受军事攻击的人民如果不对侵略者作任何反抗，那么侵略者就会自行离开。同时，关于下层人民的劳动道德，以及对游手好闲之徒的反感以意味深长的格言形式得到表达："谁手上有老茧，就让他坐下来吃，谁没有，就给他吃剩饭。"

这些小说的世界命运引人注目。在一些东方国家，如印度、中国、伊朗，读者对托尔斯泰创作的认识正是从这部集子中的作品开始的。西方的托尔斯泰崇拜者也对它们给予了高度评价。亨利希·曼在小说《人需要多少土地》中看到了隐藏着的革命弹药："这个寓言如此具有冲击力，如此残酷无情，以至于大概只有耶稣本人为了显示财富的空幻，才能将它想出来。"

小说《伊万·伊里奇之死》(1886)第一次鲜明地反映了托尔斯泰的现实主义的另一些特点，这些特点在他创作或发表于转折时期之后的关于现代性主题的作品中是非常典型的(包括《谢尔盖神父》、中篇小说《霍尔斯托麦尔》、《主人和仆人》、《舞会之后》)。对心理的明察秋毫，对人心及其矛盾和发展的深入研究，所有这些都保留了。同时出现了新的社会批评重点，此外，直截了当地表达作者思想的新方式促使托尔斯泰将反差呈现得更加尖锐，无论这种反差是社会"上层"和"底层"之间，还是人的表象和实质之间的。而对生活"像它本来那样"进行的描写和基本的哲学问题(关于人的使命，关于生和死)之间的联系表现得更加直接，更加明显。 ·146

伊万·伊里奇·高洛文(像之前的卡列宁)天性绝不邪恶，也毫不愚蠢。但是，作为一个有着正统思想的法官，他的生活却是"最简单和平凡也是最可怕的生活"。不管在法庭，还是在家里，他都习惯了身处谎言之中，习惯了周围人类似的虚假的回答。只是在临死之前，他才醒悟、明白过来，他过去的整个生活都"不是那样的"。看护伊万·伊里奇的农夫盖拉西姆是唯一一个让病人看到真诚的同情和善良的人。

在强调伊万·伊里奇个性和命运中平凡普通、平庸陈腐的部分，他与周围其他人的相似之处的同时，作者并没有免除自己的主人公对他做过的恶意卑劣的行为应该负有的道德责任。但是，临终之人的心理自我剖析，他被唤醒的自我批评的能力似乎提高了他的精神境界，使他超越周围环境，超越自己的过去。这篇小说给善于思考的读者们，且不仅是俄国的读者们留下了深刻的印象，这一点不言而喻。

中篇小说《克莱采奏鸣曲》(1890)引起了更大的社会轰动。这部小说

早在书刊检查的折磨结束之前，就以手抄本和石印本的形式广为流传，并被翻译为多种外语。在这里，托尔斯泰的现实主义给人留下了出人意料的异常严厉，甚至可以说是残酷的印象。有钱人波兹德内谢夫在强烈的嫉妒心的驱使下杀死了自己的妻子，而他的忏悔则变成了对上流社会礼俗的严正的、空前尖锐的谴责，尤其是对资产阶级婚姻的谴责：这种婚姻实质上缺乏爱情，精神空虚，是一桩无耻的交易。作者与自己的主人公一起走到了极端：他不仅对这种婚姻制度持否定态度，作为它的对立面，他甚至提倡绝对纯洁的基督教禁欲理想。托尔斯泰在小说的后记中努力论证了这一结论。

在比较了托尔斯泰两部揭露有钱阶级的"悲剧作品"后，罗曼·罗兰写道："能够感觉到，托尔斯泰在这一时期的创作思想受到戏剧法则的强烈影响。《伊万·伊里奇之死》和《克莱采奏鸣曲》正是内心的悲剧，心灵的悲剧。由此可以明白它们的浓缩度和集中度。"

促使小说家托尔斯泰倾向于对事件进行悲剧性浓缩的原因，显然，首先在于当时社会现实以其最尖锐的冲突愈加清晰地呈现在他眼前。这正是他爱好戏剧的原因。正是在转折之后，托尔斯泰作为剧作家的才能全面地展露出来。

托尔斯泰主要的三部戏剧——关于人民的悲喜剧《黑暗的势力》(1886)，喜剧《教育的果实》(1890)，悲喜剧《活尸》(九十年代初写成，死后发表)，在世界剧院的经典剧目中占据重要地位。被允许在俄国上演之前，《黑暗的势力》已经开始在国外演出，主要是在现实主义和民主主义流派的剧院(在法国的安东尼·安托万"自由剧院"，英国的约翰·格瑞恩"独立剧院"，德国的"人民剧院")。《黑暗的势力》的上演是世界戏剧史上的里程碑，它帮助确立了生活真实在舞台上的地位并在这个意义上影响了国外的导演和剧作家(其中包括豪普特曼，他在晚年时谈论了《黑暗的势力》所具有的"悲剧独特的勇气"是如何帮助他进行创作的)。

国外批评界中常常将托尔斯泰的名字与亨利克·易卜生的名字相提并论。事实上，使两人具有相似性的主要是强烈的道德极端主义。他们都以各自的实质性创作对抗西方普遍的以阴谋和诡计为基础的消遣娱乐性戏剧。在托尔斯泰那里，正如在易卜生那里一样，舞台紧张感的制造主要是借助于对社会道德问题不遗余力的揭示，借助于心理分析的力量。同时，托尔斯泰有别于易卜生，在《黑暗的势力》和《教育的果实》中将来自社会底层的人作为主要人物，这本身是非常大胆和创新的。

《黑暗的势力》与《民间故事》在反映的问题范围以及部分诗学特点上具有联系。如托尔斯泰以谚语形式的道德命题作为某些故事的标题，《黑暗

的势力》的副标题同样是谚语"一爪被陷,全身危殆":这似乎在开头就给出了结局。但是,戏剧事件并不单单为了说明这一真理,而是研究角色的道德堕落过程,这些人虽然天生平庸但并不恶劣,却渐渐滑落到犯罪的深渊。在这里,托尔斯泰远离了对农民环境和习俗的理想化;对农村生活准确真实的描写,对生动天然的农民语言巧妙的再现使他的分析显得更加客观冷静。纯朴善良、信仰上帝的老头阿基姆在戏剧中有着特殊地位,对于托尔斯泰来说,他是基督教徒的典范:他执著地宣扬善的法则,以此对抗"黑暗"的力量,并且,在故事的最后,当儿子尼基塔承认杀害了自己的孩子及其他罪行时,他"激动地"(根据作者的情景说明)接受了儿子的忏悔。

·147

喜剧《教育的果实》同样具有高超的艺术勇气。萧伯纳认为,托尔斯泰在剧作中揭露了"空洞傲慢的生活中全部的微不足道和荒诞可笑"。剧本的结构具有创新性:将来自敌对社会阵营的人们安排在一起,使他们发生冲突,一端是有钱的地主家族,另一端是仆人和农夫代表,他们试图买下自己迫切需要的一块地主的土地。这里自然地形成了一种对照,这种对照可以追溯到普希金("弱小的奴隶"和"野蛮的地主"),并且对那些以愚蠢的迷信为乐、精神渺小的老爷们加以嘲笑。

悲喜剧《活尸》以深刻的社会心理冲突为基础。小说中的主人公是一个寻找真理者,他在逃离资产阶级地主的生活环境后,陷入了悲惨的迷茫的境地,无法找到出路,然而,他直到临终时刻依然保持着尊严感和道德上的独立。

1898 年托尔斯泰发表了论文《什么是艺术?》,这是一部包罗万象的尖锐的论战作品,它关注了那些作者一生都在思索的问题。思想家和艺术家托尔斯泰以自发的唯物主义精神解答了基本的美学问题,以及艺术与现实的关系问题:他始终拥护艺术的真实性及其内容的丰富性,认为艺术能够反映生活的本质。他坚持认为,作家、艺术家的工作是履行对人民负有的重要义务,而民间的艺术创作、语言和意象对作家来说则是珍贵的灵感来源。

然而,托尔斯泰那些年的思想矛盾必然体现在《什么是艺术?》一书中。他深刻地洞察到在"世纪末"艺术生活中存在的精神退化,他谴责颓废派艺术的精英主义、其病态的敏感以及内容的空洞贫瘠;然而,遭到托尔斯泰批评的同时还有真正的天才和大师。他对一些世界文学、音乐、绘画领域的经典艺术家的指责是完全不公正的,他将这些艺术家划归为"地主的艺术"的创作者,称其远离人民并且使他感到费解。他谴责在艺术上以资产阶级美学为依托的天才偶像,进而质疑这些天才(无论是贝多芬,还是莎士比亚)是否具有真正的功勋,是否真正伟大。

在《什么是艺术?》中作者表达了自己真切的痛苦和焦虑,因为劳动群众,即大多数人无法享受文明的成果。但是,托尔斯泰试图从家长制农奴制度的立场评价艺术的复杂现象,并试图通过宣扬宗教的乌托邦思想解决艺术文化中的迫切问题,这一点是有失公允的。

这篇论文在国外引起了激烈的争论。托尔斯泰严厉的措辞、过激的评价,包括不仅针对波德莱尔、魏尔伦,而且包括左拉、易卜生,甚至还有普希金,所有这些似乎特意要引起别人的反对。反对该书观点的不仅包括唯美派文学家,还有一些严肃的文学鉴赏家(如诗人赖内·马利亚·里尔克)。然而,托尔斯泰的观点得到了一些大作家的支持,他们能够摒弃书中包含的过激、极端的言论,发现其中合理英明的见解:其中包括萧伯纳和罗曼·罗兰,美国小说家弗兰克·诺里斯,波兰小说家波列斯拉夫·普鲁斯。托尔斯泰对资产阶级颓废艺术的批评几年后在西方文学的许多杰作中得到了回应,如罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》,高尔斯华绥的《福尔赛世家》,托马斯·曼的《浮士德博士》。

当托尔斯泰开始创作一部新的作品时,他时常将自己所知的现实事件作为出发点,但是最终每一次,作品的情节都要显得丰富和意味深长得多。《安娜·卡列尼娜》、《黑暗的势力》、《活尸》都是如此,长篇小说《复活》(1899)同样如此。著名律师阿·费·科尼向托尔斯泰叙述的一个复杂的司法案件使他大为震惊。托尔斯泰对这一取材于现实的情节进行了修改,不是缓和冲突,而是在最大程度上突出它。《复活》就是这样产生的,它立即就超出了"科尼的小说"初步设想的框架,变成了一幅广阔的社会画卷,成为世界批判现实主义文学的代表作之一。

148·

长篇小说《复活》的创新之处(同时代的人们很快就发觉到了这一点)主要在于尖锐的社会主题及其所有迫切的具体问题(对法庭的批评,沙皇行政机关,东正教教会,对农民问题的处理)都与道德主题紧密地结合在一起。在创作过程中作者改变了主人公原来的名字,而取名为德米特里·聂赫留朵夫:以此来强调《复活》中的中心人物与托尔斯泰笔下的寻找真理者大家庭之间的血缘关系。然而,《复活》中的德米特里·聂赫留朵夫不同于在《少年》和《青年》中的同名者,也不同于在《琉森》和《一个地主的早晨》中的同姓者:他并非从少年时期起就具有道德敏感和积极反思的精神,这些品质是当他在法庭上受到强烈的精神震动后才逐渐形成的。整个情节的进一步发展,聂赫留朵夫及卡秋莎·玛丝洛娃意外相遇后的命运,主人公在最高司法和行政圈的斡旋,卡秋莎和追随她前往西伯利亚的聂赫留朵夫两人的路途,使托尔斯泰能够将那些自身就具有爆炸性力量的素材引入小说之中。在紧凑的叙事框架中,小说家能够从不同剖面,从彼得堡上层贵族

到苦役犯和农村的贫民，展现俄国的整体形象。

这部小说的结构十分严整，尽管有各种各样的典型形象和生活因素：整个事件围绕在两个主要角色及他们之间的关系展开。然而，在情节发展的过程中会不断有新的角色和问题出现，社会范围不断扩大。同时，那个几十年来始终都是托尔斯泰主要关注和担忧的问题——俄国成千上万的农民的命运自然而然地也被囊括进来。聂赫留朵夫返回自己的庄园，并试图与在自己土地上劳动的农民建立一种公正的新关系，这些情节和描写揭露了改革后农村所处的令人痛心疾首的极度穷困的状态。而读者早已熟悉《一个地主的早晨》和《安娜·卡列尼娜》中的场景以新的方式再次出现：对于地主老爷的仁政他们置若罔闻，固执地不愿相信。

富者与贫者之间无法调和的对立尤其体现在压迫人民的掌权者出现的时候。托尔斯泰无法容忍政府机构的任何人，无论是平庸的法庭官员，显赫的参议员，还是意图使犯人"悄悄"发疯的彼得保罗要塞司令。作者在艺术上不遗余力地做着的并非是论战或极度夸张，而是分析。正如在自己之前的作品中一样，在《复活》中，他抛开奇谈怪论，抛开了果戈理或谢德林式的讽刺手法。确实，他所描写的法官并不像现实、正常的人，他们的心麻木不仁，冷酷无情。但是，这些人物形象体现了托尔斯泰独特的天才，即列宁指出的：追根溯源的大无畏精神。在小说中有许多绝对反面的人物，虽然每个人出现的时间并不长，但是艺术家力求不仅对他们进行抨击，而且要明白并且解释每个人的行为逻辑，他似乎要将这些压迫装置拆分为各个组成部分。叙述者的话语常常汇入聂赫留朵夫的思想之流，有时会对它进行修正或者确认，同时，作者的所见所闻在某些地方故意地接近普通人的视角并因此具有了极其犀利的揭露性。

小说中作者思想的表达方法非常简单直接。同时，托尔斯泰的心灵辩证法、人的无限复杂性的观念在他的最后一部巨著中当然同样有所体现，但已经具有新的形式，这种形式更加符合小说明显的社会内容。正是在《复活》中，作者在艺术文本中引入了自己关于人的"流动性"，关于每个人都具有良好的禀赋，同时具有愚蠢的特质的思想（在此之前他在日记中多次表达过这一思想）。在个别角色的身上体现了这样一些人的命运，他们天生并不恶劣和愚蠢，但由于环境所迫逐渐屈服于国家中占主导地位的残酷不公。总的来说，比起之前的小说，《复活》中环境对个人的影响展现得更加明显：《复活》的这一特点与它强烈的社会批评倾向有关。然而，如今的作者比以前更加坚信，无论怎样的环境都不能免除人对自己行为负有的道德责任。托尔斯泰的心灵辩证法不是取消，而是要求人具有发展和改变的能力，即能够对抗环境。

149· 这正是两位主角的故事中潜在的道德意义。聂赫留朵夫和卡秋莎的命运是并列展开的。通过聂赫留朵夫的回忆插入两人年轻时的故事：两人成年后的改变就这样被展露出来。他们的变化经历了相似的阶段。一开始是安静纯洁的青年时期，后来，环境的桎梏使卡秋莎沦为妓女，而聂赫留朵夫则变成了自私自利、饱食终日的地主，“像所有人那样”生活着。而在法庭相遇之后，缓慢艰难的“复活”开始了，隐藏在每个人内心深处的那些真正的人的感觉和特质开始苏醒。经历许多重大波折而变得复杂的两人的“复活”过程构成了小说情节的，同时也是道德的核心。

要指出的是，在事件发展的过程中，托尔斯泰将卡秋莎带入了政治犯的团体中。这是第一次在伟大艺术家的作品里出现革命者的形象，这是时代的前兆。小说中那些出现反对沙皇制度斗士的章节反映了托尔斯泰的某些个人印象，这些印象来自于他与那些年的进步人士的交往和通信（包括农民革命家叶·拉扎列夫，他所具有的特点在纳巴托夫的形象中得到再现）。这些章节同样显露了作者的偏见。在民粹主义者诺伏德伏罗夫的形象中，那些令人生厌的特点，如贪权甚至玩世不恭，被加以强调；而他的其他言论则使人想起《群魔》中的角色。不过，作者怀着诚挚的同情刻画了“政治犯”中那些最接近基督教关于社会主义观点的角色——玛利亚·巴甫洛夫娜、西蒙松。在聂赫留朵夫的总体看法里（某种程度上也是叙述者自己的看法），革命家群体具有高尚的品质：克制，生活严肃，正直，无私，愿意为共同事业牺牲个人的一切。对于卡秋莎来说，“政治犯”是最伟大的一群人：“她明白了，这些人是站在老百姓这边反对老爷们的。”最终，正是与革命者的交往，正是她在那个环境中感受到的全新、纯净的道德氛围，帮助她在道德上“复活”，使她获得新的生活意义。

聂赫留朵夫的发展道路要复杂得多，一部分原因恰恰在于他没有皮埃尔·别祖霍夫或者列文具有的杰出品质，并且，在法庭上与卡秋莎相遇之前他已经陷入机械化的空虚无聊的“老爷”生活之中。在整部小说中，托尔斯泰多次以略带讽刺的笔调、冷静严肃的议论提醒读者，即使在身受震撼之后，聂赫留朵夫对成长并生活于其中的那个社会的礼仪、习俗、喜好存有多么根深蒂固的眷恋。与此同时，作者迫使自己的主人公勇敢并顽强地进行思考，自己也与他一起陷入痛苦的思考之中，《复活》中描写主人公精神探索的部分，与《忏悔录》及托尔斯泰后期的其他哲学和政论作品具有明显的相似之处。

回到过去对聂赫留朵夫来说无论如何是不可能的。与占据主导地位的罪恶进行斗争这一道路对他来说无论如何是无法接受的。小说的结尾在某种程度上是合理的，它反映了托尔斯泰世界观里最软弱的一面。聂赫留朵

夫阅读了福音书并接受了耶稣的法则:“要永远饶恕人,要无数次地饶恕人,因为世界上没有一个无罪的人……”“人应该不仅不可恨仇敌,打仇敌,而且要爱仇敌,帮助仇敌,为仇敌效劳”。这样的结论与整部小说中对那些虐待和折磨百姓的人们所作的残酷真实的描写之间存在着强烈的矛盾。尤其是与那样一些章节存在强烈的矛盾,在其中作者以冷酷的讽刺描写了监狱教堂的礼拜,直观地展示了宗教在精神上奴役人民群众的作用。

然而,《复活》中所体现的坦率直接的艺术家的真理要比忍受这一“信徒的真理”强烈得多。正是因此,小说的问世才成为世纪之交艺术生活和社会生活中的一大重要事件。它在全世界范围内赢得了异常广泛的读者群,许多俄国读者甚至能够阅读到未遭书刊检查机构删节的小说全文。

小说的成功引起了沙皇俄国执政人士的担忧。由于畏惧国际舆论的压力,尼古拉二世不敢囚禁举世闻名的大作家。但是他们找到了折磨托尔斯泰的特殊方式:他被驱逐出东正教教会。这一处罚在俄国国内和国外激发了对托尔斯泰的强烈同情。

托尔斯泰的最后一部巨著是中篇小说《哈吉·穆拉特》,小说作于1904年,死后发表。小说所根据的真实事件早在托尔斯泰在高加索服兵役时就引起了他的兴趣。正是在那个时候,哈吉·穆拉特,这个与沙皇统治对抗的高加索部落首领沙米里的战友,投靠了俄国军队,后来他试图逃回家乡,却惨遭杀害。这位高加索战士所具有的独一无二、桀骜不驯的个性吸引了托尔斯泰。由于历史性的偶然,他成了两大暴君——尼古拉一世和沙米里的牺牲品。继《复活》之后,作家在《哈吉·穆拉特》中延续了对沙皇专政的揭露。作者采用了对比的手法,并指出在两个敌对者——俄国皇帝和穆斯林首领在性格和品行上的相似之处,他以这种独特的方式坚定、明确地表达了一个早已形成的思想,即无限的权力对个人的腐化败坏作用。在《哈吉·穆拉特》的草稿中,尼古拉一世占据了大量篇幅。这表明,即便在满怀仇恨和讥讽的情况下,托尔斯泰仍旧尝试像一个心理分析学家那样对这一显然是负面的历史人物进行研究,并试图弄清,在罗曼诺夫王朝几百年的历史中,充满罪恶的、道德沦丧的人们是如何走到前镜的。

·150

托尔斯泰对沙皇军队征服高山部落的野蛮行径不加修饰地进行了描写。但是,他也怀着喜爱之心塑造了双方军队中的普通战士,无论是俄国士兵阿夫杰耶夫,还是高加索士兵萨道。哈吉·穆拉特的形象是最为复杂的。小说中插入的他的回忆能够使读者看到,面对部落的内乱、大汗的阴谋和宗教的敌意,他保持着自己独立的人格。这种个性非但是坚毅的,更是刚烈的,甚至潜在上是冷酷的。投靠俄国军队后,他已经梦想着成为阿瓦利亚乃至整个车臣的统治者。然而,在小说中所描绘的那种环境下,哈

吉·穆拉特却陷入了被驱赶,甚至几乎要被毒害的境地。他对沙皇的赦免抱有的希望落空了,成为俄国军队的俘虏。他为自己的家人落入沙米里手中感到万分担忧,也为自己失去自由、受尽屈辱的状况而异常痛苦。正是由于哈吉·穆拉特的形象,作家在日记中写下了著名的一段话,即关于"人于苦难中获得的"力量。事实上,艺术家并不担心使自己的主人公遭受巨大的苦难,反而不断使读者对这位骄傲、刚毅、坚定地保卫自己和周围人的人物产生同情。托尔斯泰的最后一部著名中篇小说在思想内涵上已经远离基督教的忍受思想和苦行主义:小说中,那种我们在《哥萨克》和《战争与和平》的伟大篇章中已经熟知的多神教式的对生活的热爱,朝气蓬勃的激情似乎重新燃起。

日俄战争、1905年革命以及随后的动乱年代,所有这些都使托尔斯泰越来越关注时代的社会和道德问题。尽管没有刻意追求,他已经成为那个时代的思想领袖。在俄国,在遥远的国外,许多人都在等候着他的指示,他的建议。

他不仅在一系列文章中(《深重的罪孽》、《唯一的手段》、《论俄国革命的意义》等),而且在许多书信和谈话中都表达了自己对那些年的政治事件的态度。他深信,1905年革命体现出的人民对掌权者的仇恨是几个世纪以来对群众的压迫和奴役造成的必然结果。他坚定地表明自己愿意扮演一个"亿万农民的辩护人"的角色。托尔斯泰提出的方案符合成千上万的农民们的自然需求,关于这一方案的实质,列宁作了精准的总结:"……彻底铲除官办的教会,打倒地主和地主政府,消灭一切旧的土地占有形式和占有制度,清扫土地,建立一种自由平等的小农的社会生活来代替警察式的阶级社会……"(《列宁全集》第十七卷)。托尔斯泰仍旧排斥无产阶级革命者的那套目标和方法。同时,革命经验促使他在根本上明确关于不抵抗罪恶的观念。作为革命暴力的反对者,他接受、并向劳动群众建议采取消极的、非暴力的抵抗方式。他向俄国人民写道,要像以前那样生活,"不要参与政府的事,不要埋怨政府"。

这一思想的不切实际显而易见。然而,托尔斯泰的号召在一些东方国家得到了响应。在这些国家,消极抵抗的思想在古老的传统和人民的信仰中找到了支持。托尔斯泰的文章《致一个中国人的信》以及《致一个印度人的信》在沦为殖民地的亚洲国家里引起了巨大的反响。他在这些国家的名望非常显赫,这是因为他在生命的最后十年所写的文章和论文中屡次揭露帝国主义的罪行,同时也因为他高度重视并仔细研究了东方国家的宗教哲学思想遗产。年轻的印度社会政治活动家甘地这一托尔斯泰的狂热崇拜者,制定了与帝国主义斗争的策略。这一策略被命名为"非暴力不合作",

151·

其中包括各种表明不服从态度的方式。印度追随者接受并修改了托尔斯泰的思想,这一思想最终帮助印度人民取得了民族解放运动的胜利。最近几十年,马丁·路德·金以及其他为美国黑人权利而战的奋斗者也开始关注托尔斯泰的这一思想。

托尔斯泰最后一篇刊载的,并在他生前就引起了俄国国内和国外的广泛社会反响的文章是《我不能沉默》(1908),这是一份措辞激烈,充满愤怒和痛苦的对大批处决革命者和造反农民的声讨。

托尔斯泰的政论文章、书信和日记使我们更加清楚地看到他在晚年深受其折磨的精神悲剧的源头。他离开亚斯纳亚·波利亚纳的原因,那些给他的迟暮之年留下悲惨烙印并且很可能加快了他的死亡的令他无法忍受的环境因素,无论如何都不能够被归结于被回忆录作家和传记作家多次提及的家庭冲突。托尔斯泰的精神悲剧是各种原因共同作用的结果,包括个人的、历史的和思想的原因。其中最重要的是,那些列宁曾经论及的明显的思想矛盾变得急剧尖锐。托尔斯泰在写于不同年代的日记中都流露出对自己观点痛苦的怀疑。他从亚斯纳亚·波利亚纳的出走在某种程度上是对他身不由己参与其中的"老爷"生活的反抗,同时,也是对自己多年来形成和发展的那些乌托邦思想的怀疑。

托尔斯泰永恒的世界意义绝不在于我们以上提及的那些有关文学影响的具体例子(或者其他可能的类似例子)。它也不在于那一不容争议的事实,即托尔斯泰确定了现实主义在艺术中的权威地位,并为它指明了新的道路。

在几十年的时间里,托尔斯泰一直是时代的思想领袖之一,无论在西方,还是在东方。他的艺术天才所具有的独特力量,他独一无二、我行我素的个性魅力震撼了同时代人,使他们感觉,"这个人就像上帝一样"(高尔基语)。托尔斯泰的艺术遗产,以及他的思想遗产都在人类的精神发展中留下了深刻的印迹。托尔斯泰对有关社会生活和人类道德的问题的思考"暴露了财富的增加和文明的成就同工人群众的穷困、野蛮和痛苦的加剧之间极其深刻的矛盾"(《列宁选集》第二卷),所有这些都给善于思考的读者留下了并正在留下深刻的印象。那些继承了托尔斯泰遗产的作家和文化工作者不能不意识到,自己对世界上所发生的一切都负有责任。

14. 八十年代至九十年代初的文学

五光十色、看起来混乱无序的八十至九十年代初文学,是在社会和思想

发展动摇不定的现实基础上发展起来的。1861年开始改革后二十年间,新的资产阶级秩序仍在确立当中,还没有彻底建立。一方面,社会经济领域中的不确定性,另一方面,一直持续到九十年代上半期政治方面尖锐的危机感(民粹派革命运动的终结、政府残酷的反动统治的开始),都使社会的精神生活失去了完整性和确定性。

作为社会哲学观体系和社会行为类型的民粹派运动,它的毁灭反映在了文学之中。这不仅影响到了对参与这一运动的人物的刻画描写,而且也影响到了像农民那样总的来说对俄罗斯文学十分重要生活领域人物的刻画描写。“知识分子与人民”的问题以往一直吸引着俄国的优秀分子关注,如今,在民粹派革命运动历史发生戏剧性转折时期,具有特殊的尖锐性。农村中发生的事,直接关系到知识分子的命运,整个世界观发生了崩塌。

精神生活中开始出现惨淡的景象。在民粹派革命者改造现实观念的背后,是早就兴起于革命民主运动高涨时期并且要求积极行动的明确的社会理想。在八十年代对于那些与民粹派相关的人来说,生活变得没有什么意义,而在占据思想舞台统治地位的自由派社会活动家中间,开始了反对革命民主派、反对其理想和美学的“进军”。

152·

八十年代后半期,一种萧条感、思想陷入绝境的感觉变得特别尖锐,时间在流动,而光明看不见。虽然契诃夫的小说集题目《在昏暗中》和《阴郁的人们》(1887年,1890年)的含义,远未穷尽对生活阴暗面的描绘,但是批评界还是很长时间用这些术语来描述八十年代的文学。

也就在这时出现了“世纪末”(fin de siècle)的概念。不过,作为定义一种走向衰落的文化的术语,这一表达方式在俄国确立的时间要晚一些,到了现代派发展的年代,也就在我们所考察的这一时期它已经走入日常生活。

时代的政治反动气氛、“世纪末”情绪、“昏暗性”、“阴郁性”,所有这些不能不对社会的艺术意识产生压迫。文学在沉重的书报检查和心理压迫条件下发展。因此,为适应检查制度以避免全部毁灭,进步文学还是在努力寻找新的途径。这个“思想和理智”时代的智力生活的特点,是所有领域的高度紧张。如果说科技、绘画、音乐经历着繁荣,那么文学也没有停滞不前。

一批四十至五十年代开始自己漫长创作生涯的作家已进入创作的尾声。陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基、谢德林、列斯科夫、格列布·乌斯宾斯基还在创作,冈察洛夫、车尔尼雪夫斯基还活着,还在关注文学的发展。

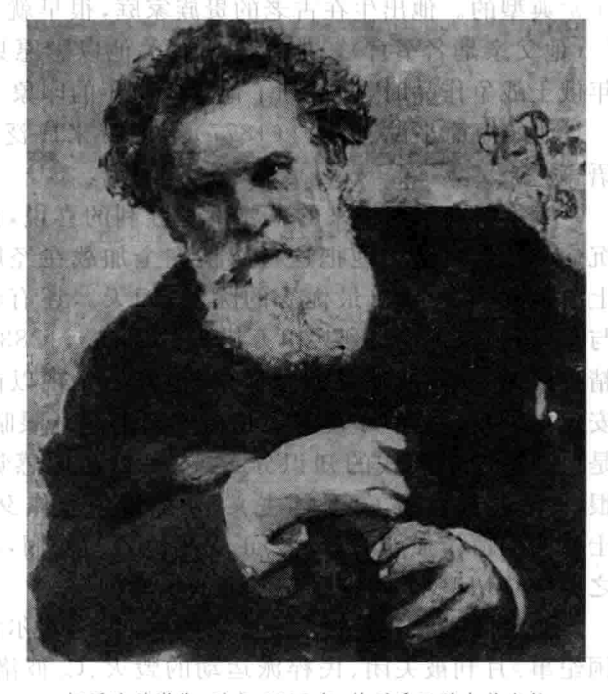
在这些年代开始创作的作家中有弗·迦尔洵(1855—1888)、弗·柯罗连科(1853—1921)、安·契诃夫(1860—1904),更年轻的有亚·库普林

(1870—1938)、П. Н. 安德列耶夫(1871—1919)、伊·蒲宁(1870—1953)、马·高尔基(1868—1936)。

在这一时期文学中出现了许多杰作,如在小说中有陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》,托尔斯泰的《伊万·伊里奇之死》,列斯科夫、迦尔洵、契诃夫的中短篇小说,在戏剧方面有奥斯特洛夫斯基的《名伶与捧角》、《无辜的罪人》,托尔斯泰的《黑暗的势力》,在诗歌方面有费特的《黄昏的灯火》,在政论和学术文献体裁中有陀思妥耶夫斯基论普希金的演说,契诃夫的《库页岛》,托尔斯泰和柯罗连科论饥荒的文章。

尽管在这一时期文学发展中作家们立场观点多种多样,但还是可以发现一些共同的艺术倾向。迦尔洵和柯罗连科做了很多努力,用浪漫主义因素来丰富现实主义艺术,晚期的托尔斯泰和契诃夫在换个方式解决更新现实主义的问题——通过深化其内在特性的途径。这种共同的艺术倾向,能把肇始于托尔斯泰八十年代初创作中的转折特征,与创作生涯尾声的陀思妥耶夫斯基所做出的思考,与年轻的契诃夫的创作经验和写作情怀连结起来。在八十年代至九十年代初五光十色的文学图画中,主流的艺术倾向刚刚出现,在不久的后来才在成熟的契诃夫、比他年幼的同时代人(蒲宁、库普林、安德列耶夫、高尔基)创作中得以确立。

这一时期的特点是文学传统与探索新途径结合为整体。在八十至九十年代小说方面特别明显体现在对1881年去世的陀思妥耶夫斯基创作的回应。折磨陀思妥耶夫斯基主人公"病痛的良心"的迫切现实问题,对人类在被社会矛盾撕裂社会中所经受的苦难的缜密分析,景物、特别是城市景象的阴暗色调,所有这一切都以各种方式在乌斯宾斯基、迦尔洵、刚起步的库普林的短篇小说和特写,在成熟的埃尔杰利的长篇小说中得到回应。



柯罗连科肖像　列宾　1912年　特列季亚科夫美术馆

八十年代至九十年代初的文学批评，指出了在迦尔洵、柯罗连科、契诃夫短篇小说中存在的屠格涅夫和托尔斯泰因素，在那些受1877—1878年俄土战争影响写成的作品中，找到了与“塞瓦斯托波尔故事”的作者的军事描写的类似性，在契诃夫的幽默小说中发现了他对谢德林讽刺作品等等的依赖。

在这一时代，文学的“民主化”进程急剧发展，首先影响文学题材的扩大。有观点认为，率先尝试扩展描写现实的是一些倾向于自然主义的作家（彼·博博雷金，1836—1921年，和其他一些人）。但是这种扩大很大程度上与实证主义的影响相关，它把人的个性看作是物质环境多种作用的直接结果，它迫使作家们努力抓住左拉所说的新的“现实碎片”。

而艺术地思考新的现实领域的倾向不仅仅源于与实证主义相关的作家，它标志着现实主义的进一步发展。同时，在八十年代形成了弗·索洛维约夫（1853—1900）的宗教哲学学说，他恰恰是从批判实证主义起步的。也就在当时尼采的“超人”思想渗入俄国，尼采的思想从根本上与实证主义的人种学观念相对立。在很大程度上，迦尔洵之死激化了对悲观哲学的争论。

153·

弗谢沃洛德·米哈伊洛维奇·迦尔洵的个性与写作命运在这个时代是非常典型的。他出生在古老的贵族家庭，很早就了解军队环境的生活和习俗（他父亲是名军官）。他在写作有关他以志愿兵身份参加的1877—1878年俄土战争作品时，回忆到了他这些童年的印象。

他的短篇小说《四天》（1877）给他带来广泛声誉，被翻译成世界多国语言。

战争给迦尔洵带来的主要不是胜利的喜悦，而是对成千上万死去者的沉痛和怜悯之情。他把这种感情完全加载在经历过浴血奋战的主人公身上。他的军事小说（最优秀的除了《四天》，还有《懦夫》，1879年；《勤务兵与军官》，1880年；《列兵伊万诺夫的回忆》，1883年）的全部意义在于人的精神震撼，在作战岁月的恐慌中，他开始发现以前没有察觉的和平生活不安定的征候。这些小说的人物仿佛渐渐睁开眼睛。例如列兵伊万诺夫，他是典型的迦尔洵式的知识分子，战争迫使他感觉到对无端残酷的愤怒仇恨，军事指挥官为了“爱国主义”残酷地为非作歹，这激发他对弱者和无权士兵的同情。强烈的对不公正受压迫者的怜悯，对寻找通向“全世界幸福”之路的热切追求，贯穿了迦尔洵的全部创作。

作为俄国最著名的人道主义作家之一，迦尔洵把俄国文学家被捕、《祖国纪事》月刊被关闭、民粹派运动的毁灭、C. 彼洛夫斯卡娅和A. 热里亚博夫的境遇当成是自己的灾难。当听说因谋杀最高行政委员会长官M. 洛里

斯-梅里科夫，大学生 И. 姆罗杰茨基被判处死刑时(1880)，迦尔洵急忙去找“天鹅绒君王”请求宽恕其年轻的生命，甚至得到了推迟死刑的许诺。但是死刑还是执行了，这大大刺激了迦尔洵，导致精神病的严重发作。他在难以忍受痛苦时跳楼，在痛苦挣扎中死去。

在宏大的俄罗斯文学史中，迦尔洵，一个人和一个艺术家，他短暂的一生仿佛就像一道闪电般耀眼。它照亮了喘息在八十年代铅一般沉重的空气中整整一代人的痛苦和理想。

深入到此前不曾涉足的俄国现实的那些文学角落，容纳更多的社会阶层、心理类型等等，这是这一时期几乎所有作家创作的典型特征。

乌拉尔、西伯利亚、北方和远东地区，用新的色彩使俄罗斯文学的地理版图绚丽缤纷。移民题材以及所有“遥远地方”题材在现实主义作家笔下从直接观察中生长出来。

来自“远方漫游”得来的印象，化身在各种各样体裁中，有艺术的、政论的、纪实的等等。这些“远方漫游”，经常是被迫性的“漫游”，反映在弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇·柯罗连科的作品中。他出生于日托米尔，中学毕业于罗夫诺，本来是在彼得堡继续学业，但由于参与 1876 年彼得农林学院大学生集体抗议活动被判处流放。于是开始了他的漫游历程：沃洛格达省、喀琅施塔得、维亚特卡省、西伯利亚、彼尔姆、雅库特……1885 年他住到了下诺夫哥罗德，1895 年移居彼得堡，柯罗连科的文学和社会活动持续了四十多年。死于波尔塔瓦。 · 154

在这一时期柯罗连科的作品集多次再版，有作品集《特写与短篇小说》(第一卷，1887 年；第二卷，1893 年)，以单行本方式出版的《巴甫洛沃特写》(1890)和《饥饿的年代》(1893—1894)。柯罗连科最优秀的西伯利亚特写和小说，如《奇女子》(1880)、《杀人者》(1882)、《马卡尔之梦》、《索克林岛的逃亡者》(1885)、《嬉闹的河》(1892)、《阿特-达万》(1892)等，在一系列描写广阔祖国上的居民的社会生活和社会心理的作品中占有突出位置。同样的倾向也出现在马明-西比利亚克(1852—1912)的乌拉尔系列长短篇小说中，出现在契诃夫的特写《来自西伯利亚》(1890)和他的以简单的“旅行札记”为副标题的《库页岛》(1890)一书中。

柯罗连科塑造了许多来自民间的热爱自由、能体现真正英雄主义的人物(如同名小说中的“索克林岛的逃亡者”，索克林岛即萨哈林岛，《嬉闹的河》中维特鲁加河上不务正业的摆渡人)，在其作品中明显表达了作者将浪漫主义与现实主义相结合的创作宗旨。

八十年代文学的特点，不只是描写的地理疆域扩展、人物社会和职业圈子扩大，而且面向对于文学来说新的心理类型和场景。作家们以遭受心理

病痛的人的想象所产生的怪诞形式，以自己的方式反映了时代的本质特征，对专横欺压个性发出强烈的抗议。例如，迦尔洵的短篇小说《红花》(1883)的主人公把征服世界上所有的恶当作自己的使命，这一恶，如他所梦，集中于这一红色植物之中。

还有一条丰富所描写现实图景的创作道路，是通过与艺术相关的人来完成。加入作家选择精细而富有感染力的天然个性，它除了艺术视觉还拥有高度的正义感和对恶的不妥协精神，那么这就给整个故事情节传达出一种尖锐社会性和特殊表现力(柯罗连科的《盲音乐家》，1886 年；迦尔洵的《艺术家》，1879 年)。

这一时代的作家开始探究自愿或被法律判决被迫离开家园的残疾人、流浪汉这一新的主题，社会底层生活的主题。彼·博博雷金是俄国作家中唯一一位有意识站在自然主义立场上的作家，他试图从理论上对其进行阐释，他主张作家应该描写“灰色的群体”。而就在对当时俄国流氓无产者的整体描写中，他才没有自然主义的片面性。最鲜明的流浪汉形象，出现在柯罗连科(《索克林岛的逃亡者》、《在坏伙伴中》、《无家可归的费多尔》)和契诃夫(《阿加菲娅》、《梦想》、《贼》)笔下。这些流亡的苦役犯和乞丐形象为高尔基的艺术发现做了准备，而高尔基则是从全新的社会和艺术立场上来展现“赤足者”和“底层”居民的世界。

属于这一类人物的还有“堕落的妇女”。俄罗斯文学以新的方式对待这一主题，作家们不仅讲述被生活逼上卖淫之路的女性的命运，而且揭示了能够从“堕落者”身上看到一个受苦受难的不幸个性的生动而敏感的男性的感受(迦尔洵的《偶然事件》和《娜杰日达·尼古拉耶芙娜》)。在契诃夫为纪念迦尔洵所写的短篇小说《神经错乱》(1888)中，作家也呈现了知识分子对“堕落女性”良心发现的主题。上述故事情节在一定意义上来说为托尔斯泰的《复活》的出现做了准备。

文学进入俄国生活“未探究角落”，面向新的主题和形象，这和改变、改造旧形式，掌握新形式紧密相连。这一时期突出特点是叙事体裁极其多样化。

在《卡拉马佐夫兄弟》之后直到《复活》出现，俄罗斯文学几乎二十年没有出现长篇小说领域的杰作。这一时期真正的艺术价值，是由一些面向小型和中型叙事体裁的作家所创造的。这种对体裁体系的改造符合时代的审美需求。对这些需求率先做出反应的是那些最伟大的长篇小说家。先前也写过中短篇作品的屠格涅夫，生命的晚期只致力于创作篇幅不大的作品。他的代表性的、以对作家来说是新的形式完成的作品《散文诗》，证明了作

家在有意识面向简明的叙事文体。

《散文诗》不仅仅是屠格涅夫作为一个作家和人、一个公民和思想家的宝贵遗产，它们反映了对于理解屠格涅夫对这一时期文学所作贡献特别重要的一点，那就是这个时代至少有两个审美需求，即对小说凝重简明的向往和对真正诗体诗歌的思念。

晚期的托尔斯泰也力求简短。在他八十至九十年代的社会心理中篇小说、民间性短篇小说中，尽管作品主题不同，人物也不相像，但有一个共同特点，那就是“浓缩性和集中性”（罗曼·罗兰评价《伊万·伊里奇之死》和《克莱采奏鸣曲》时所说），作品浓缩集中在中心思想上，即集中在人物的道德悲剧、揭露社会的不平等、宣传人与人的人道主义关系之上。民间性短篇小说在托尔斯泰叙事作品创作中扮演了小幅画作的角色，其中的每一幅都像屠格涅夫的《散文诗》一样，是一个思想的艺术体现，只是有一点区别，托尔斯泰在这一体裁中占主导的是教育性因素，而屠格涅夫则是抒情和哲理因素。

下一个在七十年代和八十年代之交感觉到了对小说新的审美需求的长篇小说家是陀思妥耶夫斯基。他的长篇小说，就其在最小艺术时间段（通常甚至不是适用于中篇小说，而是短篇小说）之中，非比寻常地凝聚主人公戏剧化感受而言，预示了在中短篇小说中可以掌握似乎更适合长篇小说的大的时间段——整个人的一生，这一点在契诃夫的小说中得以确立。

伟大的长篇小说家自发地追求小型叙事形式和契诃夫内在的对长篇小说艺术成就的继承，是一个复杂现象的两面，即新旧文学形式在相向运动。契诃夫小说八十年代就已出现的“长篇式”容量，客观上源于十九世纪俄国长篇小说的传统。

但是八十年代人摒弃长篇小说并不是一种有意识的、从理论上宣明的观点，这一时代几乎所有有才华的作家，包括契诃夫，都尝试过写作长篇小说。

迦尔洵曾向往写作一部取材于彼得一世的长篇历史小说，并且为之做了准备。甚至是年轻的柯罗连科，他的才能最适合写作结成系列短小的小说和特写，在他的创作生涯中也有过短暂的时期（1885—1887）致力于写作大型的中篇小说（《在荒凉的地方》、《盲音乐家》、未完成的《普罗霍尔和大学生》）。

在当时也出现了一些大型叙事体裁作品，至今还未失去认识意义和艺术价值。我们列举其中的几个。在以精细的心理图画突出的埃尔杰利的长篇小说中，精彩再现了日益消亡的俄罗斯贵族的生活（《加尔杰宁一家》，1889 年；《换班》，1891 年）。德·马明-西比利亚克（《普里瓦洛夫的百万家

私》,1883年;《黄金》,1892年;《粮食》,1895年)塑造了许多鲜明而富有色彩的乌拉尔工业实业家形象、令人难忘的来自民间人物形象,还反映了工厂生活的许多细节,满怀热情地再现了人民的语言。彼·博博雷金(《中国城》,1882年;《瓦西里·焦尔金》,1892年)再现了真实至微的莫斯科商人阶层生活景象和生活细节。但是这些作家通常把自己的任务局限于真实描绘特定社会氛围和个别社会典型。对"逼真性"的追求成了自身价值的体现,并使对体裁、结构的探索服从于己。

八十年代文学数量最大的"逼真性"文学体裁,是渗透着幽默的日常生活小景。尽管这一体裁早在"自然派"创作中就已经流行,并且后来为六十年代民主派小说(B. 斯列普佐夫、格列布·乌斯宾斯基)所掌握,但只是在这时才成为大众现象,不过丝毫不丧失以往的价值性和严肃性。只是在契诃夫的创作中,这一体裁才在新的艺术基础上复兴。

忏悔录、日记、笔记、回忆等形式,由于反映了对经历了生活和思想紧张状态的同时代人内心心理的关注,因而符合动荡的时代思想氛围。真实文件、个人日记的公开发表引发人们的活跃关注(如死于巴黎的俄国年轻女画家M. 巴什基尔采娃的日记,伟大的解剖学家和外科医学家H. И. 皮罗果夫的笔记等等)。列夫·托尔斯泰(《忏悔录》,1879年)和谢德林(《生活琐事》的终篇特写《某某人》,1884年)也采用过日记、忏悔录、笔记等形式。虽然这两部作品风格差异很大,但使它们接近的一点,便是二者当中,两位伟大作家都真诚地、真实地讲述自我,讲述自我感受。忏悔录形式也被用于托尔斯泰的《克莱采奏鸣曲》和契诃夫的《没意思的故事》(具有一个典型性的副标题《一个老人的笔记》);迦尔洵(《娜杰日达·尼古拉耶芙娜》,1885年)和列斯科夫(《无名者手记》,1884年)也用过"笔记"体。这一形式满足了两大艺术使命:证明材料的"真实性"和再现人物的感受。

156·

作为文学上的逗乐者,幽默文学也热心采用日记形式,使其服从于尖锐刻画自己的人物。

由于作者非常了解生活,书信体也蕴含了从社会、心理、情感多方面刻画人物的丰富可能性。

除了追求客观"研究"不同方面的现实,特别是崇拜"事实"和"文献"倾向外,八十至九十年代现实主义的特点是拥有多个对立的艺术倾向。

在回应社会呈现在作家面前的迫切问题时,他们时常跨越真实的界限而面向幻想的、怪诞讽刺的、譬喻性的、象征性的故事情节。这些年代最早将童话、传说、寓言带入文学的是列夫·托尔斯泰和列斯科夫。在这一体裁中与列斯科夫相接近的有迦尔洵(《骄傲的阿盖的故事》讲述权力的价值和为赤贫的人服务的幸福;《癞蛤蟆与玫瑰的故事》讲述美在人的生活中的

使命;《棕榈》讲述爱情与自由等等)、柯罗连科(讲述人民争取自由的历史传说《森林在喧嚣》、《弗洛尔、阿格里普与亚古达之子米纳哈姆的故事》)、马明-西比利亚克(《哈登盖的天鹅》、《库丘玛的宝藏》讲述对故乡的爱、讲述独立和荣誉)。从这些不同的作品中的热爱自由的主题开始,铺设出通向早期高尔基浪漫化的童话和譬喻作品的通衢。这一朝向浪漫主义描写方式的叙事体裁发展路线的未来前景,早在高尔基第一部小说问世前就为批评家 A. 斯卡比切夫斯基所指出:"……对摆脱自然主义桎梏、使现在徘徊在社会智慧头脑中的那些哲学和伦理思想变成活的形象的追求,可以解释为什么如今那么经常出现在我们的文学中的所有那些童话、传说、譬喻……不能不在其中发现替代老树和枯树的新木的最初嫩芽。"

在八十年代童话传说体裁中占特殊地位的是谢德林于 1884—1886 年间发表的讽刺童话。这些讽刺童话立即影响到了幽默艺术。

长篇小说《戈洛夫廖夫老爷们》以及大型讽刺系列作品的作者,在其生命的晚期除童话以外还写了一些小型作品。在短篇小说集《生活琐事》(1886—1887)中,用作者谢德林的话来说,集录了"被穷困、劳作或者个人追逐'未实现'价值所断送的人们的平凡故事"。在谢德林之前就已经在文学中出现的"生活琐事"的概念(列斯科夫的《主教生活琐事》,1878—1880年),被他扩展到了整个俄国现实。这样一来,作为与用高尔基的话来说,如此深刻理解"生活琐事悲剧性"的契诃夫名字联系在一起的艺术发现的前导,是这位敏感察觉时代审美要求的伟大讽刺作家的创作经验。从生活"琐事"和"小事"视角来描写生活,也给主人公本身打上烙印:这是个"平庸的"或者"渺小的"人,深陷于忙忙碌碌中,这些忙忙碌碌在家庭、在单位、在俱乐部、在酒馆,甚至在大街上和战场上折磨着他。这方面有代表性的是前面提到的迦尔洵的短篇小说《列兵伊万诺夫的回忆》。但"平凡"的人也能有壮举。迦尔洵作品中的一个主人公铁路巡道工谢苗(也姓伊万诺夫)是个平凡不起眼的人,但当很多人的生命取决于他的时候(火车面临翻车),他变得勇敢而坚定,他用刀划破手,用血染红方巾,让火车停了下来(《信号》,1887 年)。

"平凡的"人及其由日常琐事构成的生活行为,是十九世纪末的现实主义的一个艺术发现,它首先与契诃夫的创作相关,是极其不同的各流派作家集体努力做出的准备。在这一进程中,那些试图将现实主义和浪漫主义描写相结合的作家(迦尔洵、柯罗连科)的创作,也起了自己的作用。

在严重反动的环境中,很自然地人们提高了对个人世界观危机的关注。八十年代人经历的精神悲剧最深刻地体现在契诃夫的"多余人"身上(《在路上》、《伊万诺夫》、《没意思的故事》、《决斗》、《无名人的故事》等)。

在这一时期文学“多余人”之中，H. 加林-米哈伊洛夫斯基四部曲中主人公——焦玛·卡尔塔舍夫占有特殊地位。中篇小说《焦玛的童年》(1892)是其中最优秀的一部，讲述了主人公精神苦难和犯下的错误、他在与自我斗争中的软弱无力、他无法让自己孱弱的意志服从理性的根源。后面几部(《中学生》，1893年；《大学生》，1895年；《工程师》，1896年)没有对主人公性格的发展给出足够的认识，所以加林的“多余人”在文学中就永远是那个真诚而软弱、诚实而软弱、敏感而软弱的小男孩。

157·

站在与实证主义相接近的立场上，加林在这一大型构思中注重所描写的社会精神生活现象的社会和心理基础，并且在这里取得了毫无疑义的艺术胜利。焦玛的童年(尽管讲的是更早一些时期——六十至七十年代和这几十年青年人的情绪)，不仅是成年的卡尔塔舍夫未来命运的前奏，也是像契诃夫的伊万诺夫那样俄国文学重要现象的前奏。

追求全面研究俄国现实，注重典型、“平凡”人以及日常生活“琐事”，积极探索艺术形式，是八十年代至九十年代初俄罗斯文学的主导发展倾向。在接下来的几十年，当社会运动积极时代来临，它们便已被确立为艺术发现而列入世界文学成就。

结语

追求艺术地记录所有不同的社会生活现象不可重复的个性和社会复杂性，是十九世纪后半叶俄罗斯文学最本质的典型特征。在屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基的中长篇小说中，在奥斯特洛夫斯基的戏剧中，在谢德林的讽刺作品中，在格列布·乌斯宾斯基的特写中，在列斯科夫、迦尔洵、柯罗连科、契诃夫的中短篇小说中，极其深刻地以突出的、戏剧化表现形式揭示和反映了时代的许多基本问题，记录了其典型和人物性格、其社会冲突，以及摆在俄国以及全人类进步思想界面前的最重要的思想、道德心理、美学问题。关于俄国历史发展道路的尖锐问题，招致了这一时期文学具有特殊的政论性，产生出具有代表性的社会责任感和为自己国家和人民命运的深深担忧。

十九世纪的俄罗斯作家不倦地探索新的艺术表现形式，关心如何全面丰富现实主义艺术的自身创作方法。托尔斯泰、谢德林、陀思妥耶夫斯基、涅克拉索夫、奥斯特洛夫斯基、契诃夫成为真正的革新家，为世界现实主义文学历史写下新的篇章。

在十九世纪中叶的西欧国家，资产阶级民主革命已经走向衰亡，而社会主义无产阶级革命还没有成熟。与这些国家的作家相比，那些在俄国农奴

制急剧消亡、资产阶级民主革命预备时期从事写作的伟大的俄罗斯长篇小说家，他们更明显地感觉到自己时代的过渡性，更敏锐地觉察社会上层和下层生活之间存在的矛盾。社会问题强制性地闯入俄罗斯作家的思想意识中，引发其热烈而热切地对待自身，激发其经常直接地参与实际的社会斗争，或者勇敢地用自己的创作发出回应。受俄国十九世纪末二十世纪初特有的与社会生活和解放运动不可分割的纽带联结所决定，俄罗斯文学的“百科全书性”是其繁荣和具有世界意义的最重要的前提条件。在俄国，不只是作家类型，而且是其与读者的关系都不同于西方国家，在西方，作家与阅读公众的相互关系，在资本主义生产关系发展过程中，越发呈现病态性。这不意味着，在俄国作家之间就不存在大量的矛盾，不存在妨碍他们相互理解的障碍。仅只是沙皇专制用各种手段实施的农奴制的书报检查、警察对文学和文学家的监管的存在，就给俄罗斯作家所处境况带来不可磨灭的悲剧特点。

但是俄国解放运动的发展促进了读者群的不断扩大，它的发展、广大人民群众民主意识的增长，在俄国作家和读者之间创造出更为良好的关系，比通常形成于十九世纪那些资产阶级社会关系更为成熟的国家更为良好。

车尔尼雪夫斯基在谈到俄国读者群时写道：“不能责备我们的公众，对文学缺乏同情；也不能责备他们的鉴赏力不发达。相反，由于组成我们精神生活最活跃的一面——我们的文学的特殊地位，由于我们公众的成分，它包括了一切在别的国家里很少关心小说和诗的最开通的人们——由于这些特点就产生这样的事实：世界上没有一种文学，在本国民族的有教养的人们中，能像俄国文学在俄国公众中，激起那么强烈的共鸣感情，而且也未必有任何一个国家的公众，会像俄国的公众似的，这样健全而正确地判断文学作品的价值。” ·158

别林斯基和杜勃罗留波夫、赫尔岑和车尔尼雪夫斯基所培养出来的十九世纪的俄国进步读者，认识到俄罗斯文学，特别是俄罗斯的长篇小说是最重要的民族财富，是社会智育和德育发展的强大武器。

在谈到促进十九世纪俄罗斯文学创作出众多优秀典范及其产生世界意义的社会历史前提时，我们不能不记起还有一个在其发展中起到显著作用的重要因素。那就是俄国的民主主义批评，它在整个十九世纪给予文学以巨大帮助，促进其在思想深刻、现实主义和为人民服务道路上向前发展。

俄国的文学批评以其优秀代表支持和指引着自己时代作家进行思想和创作探索，帮助他们站到使他们的创作能在人类艺术发展中向前迈进一步的历史高度。

依靠广泛提出的人类存在的永恒问题、自己时代的迫切问题，俄罗斯文学在整个十九世纪不仅成为俄国社会美育强有力的手段，而且成为其启蒙和道德革命发展的重要工具之一。

十九世纪俄罗斯文学充满严酷的否定基调。谢德林的讽刺形象，冈察洛夫的《奥勃洛摩夫》，奥斯特洛夫斯基的戏剧，屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰的长篇小说，车尔尼雪夫斯基的长篇小说《怎么办？》、《序幕》，以不同方式表现出俄罗斯文学所特有的无情的批判性分析，谴责统治阶级的生活、政治和文化的精神。许多俄罗斯小说家、戏剧家所塑造的反面形象和典型，因其构思具有强有力和广泛的讽刺性构思而具有世界意义。

与此同时，作家们对社会上层的批判态度，结合着对人民群众的关注和对用自己的创作促进其历史觉醒的追求，这一追求表现在作家们所塑造的大量的令人难忘的艺术形象中，这些艺术形象揭示了觉醒了的“无名的”、人民的俄国的社会心理面貌。

对停滞的农奴制世界的批判，伴随着对接替它的资产阶级发展方式的不接受；在与等级制和农奴制斗争中产生出的革命情绪，因对资产阶级自由派幻想的失望而得到加强。由此产生出俄罗斯文学所特有的一点，即将极其广阔的社会历史视野、强劲的揭露批判思想和深刻反映俄罗斯社会以及全人类极其复杂的精神和道德探索结合在一起。

十九世纪俄罗斯文学世界声誉的提高，紧密联系着成为世界革命运动先锋队的俄国解放运动。与俄国自身发生的历史环境交替、与国内强大革命力量的成熟和世界革命运动中心向俄国转移相伴随，西欧以及全世界，十九世纪后半叶以及二十世纪初，对俄罗斯文学和对俄罗斯长篇小说的关注在持续发展并且不断扩大。

1851 年在评价赫尔岑的第一部长篇小说《谁之罪》时，一位德国记者写道：“如果说如今总的来讲是读长篇小说的时代……那么应该只阅读俄国的……这个民族在人面前展开一个新的世界。俄罗斯的长篇小说以其最充分的精神自由，在其艺术形象中揭示了使人类激动的所有问题。”

五十至六十年代赫尔岑的革命活动，日益增长和巩固的俄罗斯与斯拉夫解放运动活动家之间的联系，屠格涅夫在国外所做的对俄罗斯文学的宣传，他与法国和德国文学家的亲近交往，促进了西欧读者更广泛、更客观和全面地了解俄罗斯文学与文化。克里米亚战争期间，特别是农民改革期间，西欧国家广泛阶层的人们对俄国和对俄罗斯文化的兴趣，为六十年代出现俄语研究热和俄译西方语言的翻译热创造了前提。

159 ·

六十至七十年代，屠格涅夫的长篇小说得到西方和美国的广泛公认。

“我越研究您，我就越惊讶于您的才能。我欣赏这有节制的热情、这对最渺小的人的同情、生动的图画、大自然……多么美妙的温柔和嘲讽、富于观察和色彩缤纷的结合！并且这一切那么协调！多么自信的手！……但最值得赞誉的是您的心，即长久的心动、某种特殊的乐于接受性、深厚而隐藏起来的情感”，福楼拜在读完《罗亭》和《猎人笔记》后写给屠格涅夫的信中写道。后来在读过长篇小说《处女地》后他惊呼：“它多么独特，写得多么好！……没有一句多余的话！多么无穷、隐蔽的魅力！”按照屠格涅夫的推荐，福楼拜、莫泊桑、都德、E. 龚古尔、左拉在1877—1879年间接触到了《战争与和平》——这部引起福楼拜“高声惊呼”的长篇小说。就在这个时期，西欧的革命青年、斯拉夫民族解放运动的活动家们，了解到了车尔尼雪夫斯基的长篇小说《怎么办?》。八十至九十年代，对托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基作品的翻译，以及其他俄罗斯作家直到二三流作家作品的大量翻译，完成了西欧进步界乃至外国一般读者对俄罗斯长篇小说家创作的认识。继从五十年代开始在各种语言中出现大量的对俄罗斯长篇小说的书评，在有关果戈理、屠格涅夫、托尔斯泰的批评文章之后，八十年代国外出版了关于俄罗斯作家的书籍。

八十至九十年代在西方有广泛知名度的，是法国批评家欧仁·梅尔基奥尔·德·沃居埃所写的《俄国小说论》，它被翻译成许多西欧语言。沃居埃强有力地提出俄罗斯小说的现实主义问题，指出其与俄罗斯文学的人道主义、与其伦理激情、关心人的苦难、关注人的内心世界之间的联系。

“英国卓著的小说家已经死了，没有留下继承者。继承法国小说失去了的统治地位的，不是英国，而是……俄国小说”，著名的英国批评家A. 阿诺德写道，“后者今天得到了它应得的最伟大的荣耀。一旦有新的文学作品来支持和巩固这一荣耀，那么我们所有人都不能不去学习俄语”。

与俄罗斯文学人道主义激情、深刻的社会和道德伦理内容一道引发外国读者赞叹的，是俄罗斯作家所创造出的革新的小说形式，它摆脱了习以为常的条条框框和“小说的”附属品。在屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基的长篇小说中，俄国小说经典作家对已经形成的文学定规持否定态度，他们追求表达“活的生命”气息本身、让所有结构要素服从于对这一生命的充分揭示，他们拒绝西方的对人物评价的教条化的、抽象的道德标准，这些吸引住了西欧和美国的进步作家和读者，被他们看作是体裁史上真正的革命。

托尔斯泰及其他俄国伟大小说家忽视情节发展的外部效应，忽视精心构造和有意复杂化的巧妙和引人入胜的故事，他们追求把小说构建成使其外在“不正规”和不艺术的形式，对应其所描写的生活实际、生活的日常流

动的"不正规"和不艺术，具有其特有的个性和社会命运复杂交织在一起的特征，这一点起初经常让西欧读者和批评界陷入困境。例如，阿诺德分析说《安娜·卡列尼娜》不是传统意义上的"长篇小说"，而是"生活的碎片"，而他正是把这一极端抹杀文学与生活之间习以为常的界限，看作是托尔斯泰创作手法的不足。类似的责难，对轻视文学结构规律、"缺乏建筑感"的责难，不止一次也不仅仅针对托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，甚至也针对屠格涅夫，尽管总的来说后者的作品比托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的小说，更迅速也更容易进入西方的文学生活。但是后来在这似乎"不成样子"的背后，西欧的批评家发现了（正如浪漫主义者当年在莎士比亚戏剧中所发现的那样）一种以往并不知晓，但因此同样实际可感的结构合理性的存在。托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基创立了新的长篇小说形式，借助这一形式作家仿佛在力求涵盖和再现人和社会整体运动着的生活潮流，带着其所有特有的"不正规"、突发的故障、减速和加速，这一形式如今引发了世界艺术最敏感和先进代表们的热烈赞赏，成为其艺术探索的出发点。

英国作家高尔斯华绥证明说，俄国小说日益增长的影响乃是"当代文学海洋一股巨大的充满生机的潮流"。俄罗斯小说的高度思想性，它的人道主义，它特有的对社会生活百科全书式的囊括，它的政论性和政治热情，所有这些特点给西欧进步作家和读者留下深刻印象。"俄国作家带着热烈情感在自己小说中努力解决的问题，在西欧是学者、政治家或政论家的专有，这一热情对所有西欧文学产生焕发生命力和清新的作用"，这便是十九世纪末所形成的对俄国小说世界文学意义的评价。

如果说左拉认为托尔斯泰首先是位"强大的分析家"和"深刻的心理学家"，那么那些不满于左拉及其流派的现实主义的外国作家和批评家则指出，俄国现实主义超越法国的源泉是俄国小说家的人道主义和他们对人的创造积极性的信念。在他们看来，有别于主要把描写生理和精神贫困看作是己任的法国自然主义作家，俄国的小说家相反的追求展示其主人公的创造能力、他们的斗争追求，作家们善于唤起读者（甚至当他们笔下的主人公无法战胜敌对环境势力而不得不做出让步时）为那些能够以崇高的道德、顽强的精神来克服自身苦难的人感到骄傲。1884 年，最早崇拜屠格涅夫的美国作家之一亨利·詹姆斯在谈到屠格涅夫时写道："他写小说和戏剧，但是他自身生命中真正的伟大戏剧乃是其为俄国的美好未来而奋斗。"

俄罗斯文学与解放运动的联系，反映在十九世纪末国外作家和批评家对其做出的大量的回应中，其中包括西班牙女作家 E. 帕尔多-巴桑的《俄国的革命与小说》(1887）一书。在指出文学在俄国具有社会进步力量意义时，帕尔多-巴桑谈到了俄国小说："俄国人对小说提出了比我们高得多的要

求……对我们来说，小说是消磨时间的手段。对俄国人来说并非如此。他们要求小说家成为未来的预言家、后代人的领袖、农奴制奴役的解放者、与暴政斗争的斗士。”

俄国的小说、特写在经典形象中为其他国家的人民，为同时代以及后来几代人记录下俄罗斯人民及其优秀人物精神气质的特殊性，这些特殊性在十九世纪有助于使俄国解放运动成为世界革命的先锋队，而在二十世纪使俄国的无产阶级和劳动群众成为全世界社会主义无产者和劳动者的领袖。正是这些俄国诗歌和小说的特殊性，使其在东西方先进分子眼中，在广大读者眼中，成为不只是人类艺术文化中最杰出的、不朽的现象之一，而且是就其对人类智慧的作用来说一种巨大的、强大的生命力。

在十九世纪末和二十世纪初，俄国文学的影响成为重要推动力量之一，它在西欧和美国促进形成一批作家，他们反对其同时代资产阶级艺术思想上和艺术上的渺小化。

“俄国小说改造了法国小说”，1893 年法国小说家 E. 罗德写道。他承认，俄国艺术的人道主义，伟大的俄国作家把自己的创作看作是“仁爱之举”的认识，帮助同辈作家找到途径，来摆脱“为艺术而艺术”的美学理论以及同时摆脱自然主义没有激情的客观主义。

俄国文学的巨大影响，在十九世纪末和二十世纪初，不仅为已经成熟的老一代作家所接受，也为年轻作家所接受，如托马斯·曼和亨利希·曼、罗曼·罗兰、K. 曼斯菲尔德、高尔斯华绥、德莱塞，以及晚些时候的海明威、福克纳、芥川龙之介、马尔克斯及其他大量的东西方人道主义文学的代表作家。

“叙事文学作家托尔斯泰是我们共同的老师”，法朗士代表世纪之交的一代西欧作家写道，“他教导我们观察人表现其天性的外在表现以及心灵的内在运动；他用激励其创作的丰富而有力的形象来教导我们；他教导我们正确选择那些能让读者感受生活无限复杂的环境……托尔斯泰给我们……树立了不可超越的精神高尚、勇敢和胸怀博大的典范。他以英雄般的平静、‘严酷’的善良揭露了社会犯罪，这个社会所有法律都遵循一个目的——将其献身于不公正、献身于专横。”用托马斯·曼的话说，作为“肩负全人类思想伟大责任的斗士和英雄……受难者”，俄国小说家在帝国主义时代引发的思想危机的环境下，帮助巩固了西欧和美国新民主主义和人道主义文学阵线。

· 161

俄罗斯小说家的创作也帮助了中国、印度等东方国家的作家寻找途径，在这些国家建立新的民族文学，这一文学产生在旧的中世纪文学传统被摧毁、语言艺术家广泛面向同时代自己民族以及全人类的社会需求基础之上。

鲁迅写道:“那时就知道了俄国文学是我们的导师和朋友。因为从那里面,看见了被压迫者的善良的灵魂,的酸辛,的挣扎;还和四十年代的作品一同烧起希望,和六十年代的作品一同感到悲哀。”鲁迅证明,中国作家从俄国经典作家那里“明白了一件大事,是世界上有两种人:压迫者和被压迫者!”

在二十世纪俄国小说家的作品被翻译成所有主要的东方语言,进入到印度、中国、朝鲜、日本、阿拉伯国家和拉丁美洲广阔的日常阅读生活。这些国家最伟大的作家参与了俄国经典小说的翻译和传播,其中包括鲁迅、普拉姆昌德、泰戈尔。

俄国小说在成为全欧洲和世界文化现象的同时,在每个国家和时代特定条件下并非同样被接受。围绕对俄国小说家创作的评价,经常爆发尖锐的文学论争、激烈的思想和美学斗争,在其中进步和反动的文学美学思想发生冲突。力求以自己寻找依靠俄国小说家的创作、他们的艺术原则支持的,不只有进步的民主主义和人道主义文学的代表作家,而且还有思想复杂、矛盾甚至经常可算作反动的作家。由此产生出与国外研究俄国小说命运、其对外国小说家创作多样性影响相关问题的复杂性和多样性。

无论十九世纪末和二十世纪初俄罗斯文学对其他民族文学有多大的影响,它对这一时期人类进步文化的意义都不能仅仅归结于此。同样巨大的,是其对革命运动的意义,它对形成全世界进步的民主主义和社会主义青年头脑的影响。俄罗斯文学思想和美学内容的这些方面,反映在一些最伟大的国际革命运动活动家对它做出的回应之中。

在研究俄国的经济和社会政治生活时,马克思在关注俄国经济文献和政论文章的同时,关注到了普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》、果戈理和屠格涅夫的作品、谢德林的系列讽刺作品。1885年恩格斯在写给敏·考茨基的信中,指出了俄国作家“优秀”小说在思想上和艺术上具有的优点,这些优点在西欧资本主义国家反动复辟的多种综合征和资产阶级文化堕落背景下,特别明显为十九世纪后四分之一时期的外国读者所感受。给予十九世纪俄国文学高度评价的有弗·梅林、罗·卢森堡、克·蔡特金、格·瓦·普列汉诺夫、安·葛兰西、格·季米特洛夫等。列宁的许多著作特别是《怎么办?》和关于托尔斯泰的几篇天才文章,对俄罗斯古典文学在二十世纪初的世界意义问题,做了广泛而多方面的阐释。

与果戈理、屠格涅夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、谢德林创作一起,从十九世纪末开始加强对世界文化影响还有赫尔岑的《往事与随想》、车尔尼雪夫斯基的《怎么办?》、彼·阿·克鲁泡特金的《一个革命者的笔记》、斯捷普尼亚克-克拉夫钦斯基的长篇小说以及其他俄国民主作家的艺术作品,这

些作品表现了俄国革命运动的理想、这一运动勇敢的直接参与者的形象。这些作品对于西方那些具有极端情绪的青年，对于西方和南部斯拉夫国家、东方和美国那些在自己创作中与社会主义运动直接相连的作家，具有特别巨大的意义。

· 162

俄罗斯经典作家的创作对于俄国各族人民的文化、文学、解放运动的发展，对国外各斯拉夫民族的文化意义极其重大。在俄罗斯经典小说思想和美学影响下，形成了乌克兰和白俄罗斯小说，完成了长篇小说体裁在爱沙尼亚和拉脱维亚、格鲁吉亚和亚美尼亚文学以及在波兰、捷克、保加利亚等文学中的确立和发展。波兰的 H. 显克微支、B. 普鲁斯、E. 奥热什科娃，捷克的 A. 伊拉塞克、保加利亚 И. 伐佐夫等人，在自己许多作品中，得以生动而具有创造性地继承了俄国现实主义小说的创作原则，并且在自己民族精神中加以发扬。屠格涅夫所塑造的保加利亚革命爱国者英沙罗夫——一个为祖国摆脱土耳其桎梏的战士形象，在几代保加利亚（以及所有斯拉夫各族）进步青年成长中起了极其重要的作用。季米特洛夫证明说，车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》中的主人公形象，在西方斯拉夫国家后来的民主和无产阶级运动活动家的意识之中，留下来更为深刻的印迹。

伟大的社会主义十月革命，开启了俄罗斯古典文学在国外取得世界荣耀、产生世界影响和批评阐释史上一个新时期。十月革命的胜利使其意义得到无法估量的增长。

十月革命后，俄罗斯文学对全世界千百万人民来说，成为他们了解掌握一个最先在自己祖国完成社会主义革命、向人类展现通往社会主义之路的民族的历史、文化和文学传统、精神价值的主要源泉之一。

列宁在谈到俄国社会民主党的任务、确定马克思主义政党革命理论意义时，在《怎么办？》一书中说："……只有以先进理论为指南的党，才能实现先进战士的作用。读者如果想要稍微具体地了解这句话的意思，就请回想一下俄国社会民主主义的先驱者赫尔岑、别林斯基、车尔尼雪夫斯基以及七十年代的那一群光辉的革命家；就请想想俄国文学现在所获得的世界意义……"（《列宁选集》第一卷）

列宁的这段话后来在论托尔斯泰的几篇文章中，天才地发展了关于俄国文学具有世界意义的思想，反映了其对十九世纪俄罗斯经典作家遗产与二十世纪的世界文化之间，具有活的历史联系的思想意识。

全俄文学发展进程导言

· 163

十九世纪下半叶，在封建制度崩溃、资产阶级资本主义形态形成这一

“俄国历史的变动”(《列宁全集》第十七卷)的形势下，俄国的各民族文学发展相当不平衡，其水平相差极大。与囊括外高加索、东欧、波罗的海沿岸广大区域的民族成熟文学确立进程的同时，也能看到西伯利亚、阿尔泰、沿伏尔加河和乌拉尔部分地区、中亚等地一些民族才刚刚出现文学萌芽。这种历史分离性可以用来解释乌克兰以及白俄罗斯文学发展的许多复杂性。民族语言关系的特殊性，给伏尔加河沿岸及乌拉尔地区各民族文学的形成打上自己的烙印，那里很早以来就混杂着突厥语、蒙古语和芬兰—乌戈尔语成分。比萨拉比亚的文学生活是在全俄文学进程中发展，平行发展的是普鲁特河右岸的摩尔多瓦语文学。在俄国西部和南部有犹太文学(以依地语民族语言)。总的来说，摆在我们面前的是结构复杂的多种族文学的共同体，包含了其他一些结构不太复杂的文学共同体，其中各自具有自己的民族沿革的共同体。

无论如何，把当时的文学进程归结为五花多样和“多层次”的看法都是错误的。不管文学生活构成如何不同，如何具有多面性，统一的趋势开始显露，这些趋势既决定了全俄文学进程，也决定了其节奏与世界文学发展产生同步。不管这在列举了如此多的不同步性后看起来多令人意外，但是正是在这一时期很大程度上依赖这些统一趋势，全俄文学进程迈上了与世界接触和相互作用的轨道。这一时期在世界文学中占据主导位置之一的俄罗斯文学，也起到了这一进程的精神中介作用。

各种情况总和起来，有助于类似的趋势的发展。促进这些趋势的一个强大的推动力，是业已开始的民族隔阂被打破(其中也包括文化领域)，这是资本主义到来时所特有的现象。这一态势发展在俄国非常猛烈，因为它迟于西欧，并且在其发生的国家，其生命活动曾被强行控制于推行殖民政策、实施社会和民族限制的专制帝国体制。成熟起来的革命加速了俄国各民族自我意识的增长，强化了它们的精神生活，进而强化了民族文化的诞生，而在另外一些条件下，则是强化了民族文化成熟和自立。

沙皇政府在各民族间人为制造的隔墙被动摇了。俄国资本主义的发展，以及社会生活的所有发展，导致各个民族相互接近以及各民族的民族自我意识的快速发展。

第二个加速统一趋势的因素，是文学在俄国的特殊社会功能。沙皇统治条件下的进步文学，冲破种种禁忌屏障起来斗争，成为进步政治、哲学和美学思想的讲坛，成为尖锐思想斗争的舞台，用伊·弗兰科的话来说，成为“公众利益、趣味和观点的真实、有觉悟和生动的表达，成为进步的强有力的发动机”。在这一时期，这些功能得到加强，艺术话语成为民主和人道思想的实际引路人，促进了各民族相互接近和文化自立，促进了各民族一同

起来反对殖民政策。俄罗斯革命民主思想成为真正国际主义现象。例如伊·恰夫恰瓦泽、阿·采列捷利、康·洛尔基巴尼泽、米·纳尔班江、伊·弗兰科,他们的活动被革命民主思想所照亮,只要回想一下他们,就可以明白那些社会革新、对民族问题的进步认识倾向和革命民主主义有多紧密联结在一起,这让格鲁吉亚、亚美尼亚和乌克兰这一时期文学发展特别突出,更不用说这些进程被放大的俄罗斯文学本身了。别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、赫尔岑思想,影响到了十九世纪下半叶的美学观念,以及更新了的、提高了自己人道主义潜能的艺术思想的发展。 ·164

俄国文学家还有一个非常大的特点,那就是包罗万象性。其身上汇集了天才的作家、伟大的社会活动家和反专制的斗士、杰出的学者和启蒙家的特征,他们把人民从沉睡中唤醒,让其起来反抗、学习科学和文明。

一个胜于雄辩的例子,便是伊万·弗兰科,他是乌克兰天才的诗人、政论家、小说家、戏剧家、艺术理论家、记者、百科全书式的学者,他的名字联结着十九世纪后半叶至二十世纪初自己祖国的语文学、历史、社会学、民族学、哲学的新流派和重大发现。他的例子更具代表性的,是其无可辩驳的而且是在最不同的精神活动领域——文化、科学和政治中,证明了继承民族精神传统和世界文化经验的历史规律。弗兰科是从变革性的人道主义和具有全人类意义内涵的立场上,在民族和世界特质的现实结合中来理解世界文学进程的。他的世界文学观(也有全部根据这样说)建立在历史、哲学与社会和美学思想的最新成就基础上,建立在肯定由正确科学认识赋予创造力的人类精神改造作用为第一位的基础上。弗兰科为巩固俄乌以及斯拉夫民族间文学联系,为研究罗曼语和日耳曼语文学所作出的贡献不可估量。作为翻译家的弗兰科关注范围广阔,他把大量世界诗歌作品变成乌克兰读者的财富。弗兰科的遗产是多语种的(除乌克兰语外,他能自由用俄语、德语、波兰语等语言进行写作),实质上也是国际的。

这一类型作家对于十九世纪后半叶特别典型,也不仅仅在具有丰富传统的文学中常见。当时文学家的包罗万象性,经常成为正在形成中的民族文化获取精神成熟、精神进步的积极推动力。在这方面,不能不提及伟大作家、哈萨克人民的启蒙者乔坎·瓦里汉诺夫,他坚定忠诚于让自己民族文化与其他民族、首先是与俄罗斯文化相接近的事业,认为自己民族要想精神进步就只能和全俄的解放运动结合起来。易·阿尔登萨林是一位伟大的教育家、哈萨克的民主启蒙者、作家和民间文学家。当然,这种包罗万象性也最高程度体现在哈萨克现实主义文学奠基人阿拜·库南巴耶夫身上。这些特点也存在于马尔贾尼、纳赛尔、乌梅特巴耶夫、法赫列特基诺夫等鞑靼和巴什基尔启蒙家、学者和政论家身上,他们为伏尔加沿岸文学发展现

实主义和加入全俄精神交流做出准备。

这一时期的全俄文学进程是非一维的、不能单一评价，应当置于广阔的历史、社会文化、哲学和美学语境中，放在民族和世界因素统一中来研究，并且在这些因素的总和中找到各种不同性质现象对比的现实尺度。在说到十九世纪后半叶时，列宁将其确定为“革命准备时期”(《列宁全集》第十六卷)。按他的话说，这一时期“是在俄国历史的两个转折点——1861 年和 1905 年之间”(《列宁全集》第十六卷)。历史动态发展很能说明文学中所发生的变化的特点和意义。时代精神本身大容量地和多样地反映在所有文学中，因为全俄整个文学进程都打上了巨大历史意义的过渡性烙印。这一过渡性表现在每一种文学中。甚至是在最年轻的文学中也能感受得到，并且 165 · 最重要一点：它在这些主导倾向发展轨迹中，揭示出文学发展的主导特征。亚·伊·别列茨基认为这类占优势成分在文学进程中特别重要，他激烈反对将其机械地划分为各个单独流派，反对认为不同文学观念简单“轮换”和流派简单更迭的观念。他写道：“不存在机械性的变化，但是新特质的增长，存在于未来前景下决定该类别现象性质的占优势成分。应当区分开决定性和统治性因素，只有在这一条件下，我们才能够去理解文学进程的规律。”

属于占优势现象的是首先在关于人的艺术观中所看到的变化。在把个性描写为社会利益载体、展现其摆脱封建束缚时，世纪后半叶的作家将进步因素集中在人民自我意识的完善上。文学的最大成就便是肯定具有决定个性的民族心理特征总和的社会的人。在这里特别显示出了革命民主主义，以及后来一些阶段对一些文学来说是社会主义思想的影响。在九十年代一些文学中出现了无产阶级作家，随之一道出现的还有最早的工人文学形象。可以看到，甚至是这一时期那些刚刚取得世俗地位(鞑靼、巴什基尔等)的文学，新生活是从认识现实的人开始，并且研究出自己的标准来克服对其抽象譬喻性和宗教性解释。不过，这丝毫不意味着文学彻底摆脱了教条性主题或作家美学观点完全一致，全俄文学进程发展复杂，有起有落，有新立场形成中的对峙。

作为占优势现象的还有对文学的人民性、民族独特性的高度关注，对俄国其他民族文学经验的高度关注。(这方面，我们要特别提到俄罗斯和乌克兰，摩尔多瓦与俄罗斯、乌克兰活跃的文学交流。)唤起这种兴趣的原因有所不同，民族的梯次特别明显。为争取沙皇制度下文学的人民性和民族特性以及为形成资本主义生产关系展开的斗争，与民族团结统一和人民民族自我意识的增长紧密交织在一起，经常成为维护民族文化和争取其生存权的斗争。因此思想高度激化，以及其引发的反对沙文主义和各种强制一

致企图的巨大社会共鸣，就完全自然而然了。

在拉脱维亚，青年拉脱维亚运动，表达了反对过时的美学和伦理规范、致力于将民族文化从波罗的海地主独霸和沙皇“庇护”下解放出来的思想，就其改革性与“青年德意志”运动相接近，与俄罗斯进步民主文化紧密相连。在立陶宛，随着立陶宛和波兰 1863 年起义被镇压而来的大迫害以及将近二十年的停滞之后，立陶宛文学在尖锐的思想冲突中形成为成熟的民族语言艺术，扩大了和其他民族，特别是俄罗斯、波兰和德国文学的接触。爱沙尼亚民族文学与民族解放运动紧密联系，到十九世纪末形成了加速度发展的基础。在白俄罗斯，为民族自立进行的斗争、民主派和自由派的分离，结果导致革命民主主义替代了贵族革命，促进了民族文学的成熟，文学在世纪中叶已经不再是手稿和匿名形式写作。在所有这些加速发展的文学中，到世纪末现实主义占了上风。

从占优势特质增长角度来看，现实主义领域内部发生的变化特别重要。哪怕只提一点，那就是在十九世纪末一大批艺术家（高尔基、杨・莱尼斯、列霞・乌克兰英卡、伊・弗兰科等）的创作中，出现了新的浪漫主义和现实主义因素相互依赖的现象，以及在二十世纪初形成了批判现实主义的新特征（俄罗斯、乌克兰、格鲁吉亚等文学）。

现实主义的发展是成熟文学的主干道，即使有时伴随着另类现象（例如，在亚美尼亚文学，特别是在戏剧中，可以看到这一时期正从古典主义走向浪漫主义）。已经经历了古典主义和感伤主义更替的阿塞拜疆文学，在世纪末也拥有了最不相同的各种现实主义的丰富经验，有启蒙主义的，后来还有封建宗法制艰难处境中形成的批判现实主义的。这一时期阿塞拜疆文学中的古老东方传统在继续发展，也对“东方共同”的迫切问题特别关注，例如穆斯林人民的未来、其文化进步途径。但是同样可以清楚看到其坚定转向欧洲和俄罗斯美学经验，产生奇特而有效的民族传统和世界文学成就的综合。在经历了几个世纪的苏菲派和其他一些东方哲学学说影响的阿塞拜疆文学中，十九世纪后半叶出现了阿洪多夫这样的光辉人物，他的观念建立在唯物主义世界观基础上。阿洪多夫紧密联系欧洲和东方，在自己创作中捍卫欧洲的社会和思维方式，这些有助于摆脱封建宗法制的停滞和专横，有助于勾勒使人民走向启蒙和文明的途径。欧洲文化，特别是俄罗斯文学经验，巩固了其创作中的现实主义倾向，在描写现实时坚持历史和民族具体性原则。

・166

这里讲的占优势现象有何意义？它们如何起源？俄国众多民族的历史、共同生存和共同反对沙皇的特殊性、社会生活环境的共同性可以说明很多问题。但这只是事物的一面。决定文学的动态发展的，是全俄文学系

统内部起作用的相当广阔的依赖和交流。这是一个新的体系，有别于古代和中世纪靠动态和多层面结构稳定的文学体系，能够容纳和改变不同时期和不同民族的美学价值和相互交流的“情绪”。这首先指的是这一体系这样一些发展规律，如文学发展水平拉平以及文学快速发展。从单个文学和“草率”一瞥角度，就认识不到全俄文学发展的规律。首先就会显露出不合情理、交错和曲折。而从体系角度，能够看到那些共同规律、类型上具有发展前景的特征，是怎样在矛盾复杂中克服最不同的各种性质的困难（社会政治的、社会的、美学的）而形成的。在这方面，文学的相互影响、年复一年生长和波及所有新文学的进步势力的影响，这些因素起了作用。特别是在俄罗斯文学影响下，语言艺术家们的精神潜能得到加强，跨文学交流变得活跃，一系列重要的结构变革（体裁组成、形象构成）出现，新文学形成得到促进。俄罗斯文学也对俄国启蒙形成和最终对现实主义发展产生了富有成效的影响作用。俄罗斯文学的影响，通常与民族因素（民间文学、民族文学传统等）的影响复杂地融合在一起而起作用。

对十九世纪后半叶全俄文学进程发展的特点和途径的解释，其基础便是这一体系合乎规律的、受历史决定的、审美上共同的和具有民族特色的特征复杂结合。

第一章　乌克兰文学

十九世纪下半叶，乌克兰文学在极其艰难的条件下挣扎并发展着，除了要反对沙皇制度的压迫外还要逃避奥匈政府机关的迫害，在这样的情况下能够持续发展下去非常不容易。七十至九十年代，俄罗斯教育界，甚至整个俄罗斯社会（包括格鲁吉亚、亚美尼亚、白俄罗斯、立陶宛、拉脱维亚及爱沙尼亚）对乌克兰文学的兴趣越来越浓，很多俄罗斯（如赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫及屠格涅夫等）和外国（弗里奇、伐佐夫、奥热什科娃等）先进思想的代表者，竭尽全力支持乌克兰文学的发展，捍卫其生存权利。

167 · 马尔科·沃夫乔克（M. A. 维林斯卡娅-马尔科维奇，1883—1907 年，既用乌克兰语又用俄语创作）的作品是乌克兰文学的代表。她发扬了谢甫琴科的传统，谢甫琴科称她为自己的文学女儿，认为她是农奴主残酷脾性的洞察者和揭发者。她的一些关于五十至六十年代末平民的故事引起了广泛的兴趣，她的创作中处处揭示了社会的尖锐矛盾，其中充满了对现实的感性认识并大量引用了民族诗歌创作中的精华。她为数众多的故事、历史小说（《卡尔美留克》、《马露霞》）、童话作品（《九兄弟和十妹嘉丽娅》、《红色国

王》),以及那些六十至八十年代创作的长篇和中篇小说(《从前有三姐妹》、《下级教堂职员手记》、《活的心灵》、《在僻壤》、《乡村小憩》)都渗透着深刻的民族情结,有些甚至还表现出妇女特有的品性。此外,她还塑造出了一个个地主农奴主、教权主义者、心地善良的自由派饶舌者和各种各样的背叛者与变节者的生动逼真的形象。在社会性方面她的作品与赫尔岑、涅克拉索夫、萨尔蒂科夫-谢德林的创作很接近,在作品中她展现出了乌克兰和俄罗斯大自然的美丽画卷,正面描绘出了其中的柔和气质和诗意的抒情性,这一点跟屠格涅夫很相似。而她所特有的那种马尔科·沃夫乔克式的风格,如社会讽刺、伊索式的讽喻,带有民族特征的幽默等,又使人确信她是果戈理传统在十九世纪下半叶乌克兰和俄罗斯文学史上的当然继承人。

推动乌克兰散文中批判现实主义取得进一步发展的人是一个平民知识分子出身的民主作家 A. 斯维德尼茨基(1834—1871),他是乌克兰文学史上第一部社会生活编年史式小说《柳博拉茨基一家》(1861—1862)的作者。虽然这部作品写好后过了四分之一个世纪才得以面世,但它在乌克兰文学史上的作用是巨大的。它对青年教育制度的反人民性和反人道性进行了批判,对教权主义和民族虚无主义的弊端进行了揭露,这些箴言对十九世纪八十年代的乌克兰社会是十分迫切的。也就是在那个时候,弗兰科第一个把这篇小说刊登了出来。

在四十年代下半期就开始了的乌克兰文化、社会以及文学领域的民主派和自由资产阶级的分化趋势,到六十年代已经清楚地确定下来了,他们之间的斗争日趋激烈,相互间的矛盾变得异常尖锐化。

作为自由资产阶级一边的代表,П. 库利什(1819—1857)是诗人、散文家、戏剧作家、批评家、民俗学家和历史学家,他发表了很多反对谢甫琴科立场的文章,不少人都或多或少地接受了他的保守思想,如:汉娜·巴尔维诺克(别罗泽尔斯卡娅-库利什,1828—1919 年),一些反映农村妇女生活的民族志式故事的作者;A. 斯托罗任科(1805—1874),一个与众不同的幽默故事的讲述者、传说故事和民间故事内容及形象的出色诠释者;A. 科尼斯基(1834—1900),诗人、散文家、政论家、批评家、谢甫琴科的第一位传记作者。按照弗兰科的说法,库利什既是激进派又是激进派的反对者。他们这一派人作品中的自由资产阶级倾向是决定性的。特别是在库利什的创作中能够发现这种倾向,它不仅在其历史和时事评述的作品中存在,甚至还出现在他的诗歌和散文作品里,例如,在乌克兰文学史上第一部以历史题材为主要内容的编年史长篇巨著《黑色拉达》(1857)中就出现了这种倾向。库利什也起过积极的作用:他出版了果戈理作品全集,出版了马尔科·沃夫乔克及其他一些乌克兰作家的作品,并把国外一些著名作家的经典作品

翻译成了乌克兰语(如莎士比亚、拜伦、席勒、歌德、海涅等人的作品)。

谢甫琴科在世时以及在他去世后涌现出了一大批诗人,他们都模仿谢甫琴科,其中也出现了不少出色的语言大师(如 K. 谢戈列夫、Л. 格利博夫、C. 鲁坦斯基、И. 曼茹拉等)。

按弗兰科的说法,鲁坦斯基是谢甫琴科去世后最有才能的乌克兰诗人之一,他写了不少抒情诗歌(他的哀歌《风儿,你轻轻地吹吧,吹过乌克兰》被编成了民歌到处传唱),也写了不少公民诗(如《科学》、《赶牛》等),他还根据一些民族传说、笑话和俗语的内容写了一些幽默风趣的"调味品"——俏皮话,另外,他还是一位天才的翻译家。

格利博夫(1827—1893)在诗人当中占有相当重要的地位,在生前他已经被人称为是乌克兰的克雷洛夫。他的为数众多的寓言、抒情诗歌(其中的一首《青山高高耸立》已经成了到处传唱的民歌)具有真正的民族风格。1861—1862 年,格利博夫出版发行了周刊《切尔尼戈夫传单》,这在六十年代初的乌克兰文化社会及文学生活中发挥了重要的作用。

168 · 1863—1864 年波兰民族解放时期,沙皇政府迫于压力加强了对俄国民族文化的限制,其中也包括乌克兰文化。1863 年 7 月当局由内务部长 П. 瓦卢耶夫签署并公布了一个无耻的通知令,宣布"从来没有过,现在也没有,将来更不可能有小俄罗斯语言",所以用这种语言出版的书都被查禁了。在这种极其艰难的条件下,由于东乌克兰定期刊物的匮乏,一些作家被迫停止了创作活动,另外一些作家选择了用俄语进行写作(如 Д. 莫尔多夫采夫、A. 斯托罗任科),还有一些作家把自己的作品发表在了西乌克兰的杂志和报纸上。

与东乌克兰相比,处在奥地利—匈牙利人统治下的西乌克兰的社会、政治环境对文学的发展也丝毫不容乐观。六十年代在加里西亚虽然出现了一些文化和文学生活的复活迹象,但都伴随着尖锐的思想政治上的斗争,伴随着很多关于文学、戏剧、艺术的发展道路和关于乌克兰语言的未来命运的激烈争论。斗争的结果是出现了两个资产阶级保皇派——民族派(以奥匈君主立宪制为立场)和莫斯科派(亲俄罗斯沙皇制度)。在十九世纪下半叶和二十世纪初期加里西亚、布科维纳和外喀尔巴阡山地区的社会文化生活中这两大流派占据了统治地位。对于一些涉及民族利益的原则性问题,两派都坚持保守的、通常是反动的或者公开的民族主义的反人民立场,以顺从并讨好俄罗斯专制统治制度或奥地利匈牙利政府。在他们的阵营里有不少定期出版社、文化教育组织、科学组织以及各种各样的联合组织,还有大量的资金。

例如,在当时名气不小的有"启蒙社"和 1873 年建立的"谢甫琴科文学

会"等。由于一些社会进步力量(以弗兰科为首)的影响,他们的活动中还存在着一些正面的东西,对民族教育、科学和文学的发展有一定的促进作用。他们的正面作用还表现在一些出版社,如"夜校女生"、"靶子"、"田野"、"真理"、"霞光"等出版社出版发行了大量的在乌克兰文学史上占有重要地位的作品。

一些先进的俄罗斯和乌克兰文学活动家们严厉批评了民族派和莫斯科派的行为,他们坚决支持民主力量,坚持认为俄罗斯文学和乌克兰文学的进步力量的任务是共同的,完善乌克兰文学语言,即已由科特利亚列夫斯基、克维特卡-奥斯诺维亚年科、谢甫琴科、马尔科·沃夫乔克和其他一些人打下坚实基础的文学语言,是必要的和必需的。关于俄罗斯社会政治和艺术美学思想方面的进步现象对乌克兰文学发展的作用和意义,弗兰科、M. 德拉戈马诺夫、M. 帕夫雷克、П. 格拉博夫斯基、И. 比雷克还有其他一些作家都曾怀着满腔的热情进行过论述。弗兰科在自己的文章《形式上的和现实的民族主义》中指出:"如果说西欧的文学作品激励了我们的审美情调和我们的美好幻想,使我们心旷神怡的话,那么俄罗斯作品则使我们警醒,让我们痛苦,唤起我们的良知,唤起我们对不幸和抱怨的爱心。"

弗兰科非常清楚乌克兰人和俄罗斯人历史命运的统一性,坚决主张两个民族文学之间的相互联系,强调指出:"俄罗斯人民创造出了精神上的、文学上的和科学上的财富,它必将千百年不间断地影响乌克兰,影响我们自己。"

六十年代至八十年代,农民出身的天才的民族作家 Ю. 费季科维奇(1834—1888)对布科维纳人民民族意识的觉醒曾起过重大作用。在他的诗歌集(《逃兵》、《多夫布什》)和中篇小说(《奥西普·费季科维奇的中篇小说》,1889 年)中,他发扬了谢甫琴科和马尔科·沃夫乔克传统,广泛运用了乌克兰口头创作和民族语言当中的宝贵财富。他是喀尔巴阡山维尔霍夫采沃人和古楚尔人真正的人民歌手("布科维纳的夜莺")。1885—1888 年,费季科维奇成为报纸《布科维纳》的主编,这份报纸是乌克兰第一批定期出版物之一,它在当时,特别是九十年代后期的乌克兰社会文化、文学生活中起到了很大的积极作用。

在这种极其复杂和困难的社会政治条件下,外喀尔巴阡的文学也得到了发展。虽然,那里的有文化的上层几乎都是由神甫们组成,他们满脑子是莫斯科派的反动观点,瞧不起乌克兰人和他们的语言、生活方式和民族习惯。天才的诗人、散文家、戏剧家和教育家 A. 杜赫诺维奇(1803—1865)就生活在这样的环境中。最可贵的是杜赫诺维奇和他的同时代人(A. 巴甫洛维奇、A. 米特拉克等人)写出了不少表达统一乌克兰东西部的美好愿望

的作品。

六十年代末七十年代上半期乌克兰的民俗学和民族学相对来说得到了比较成功的发展，因为这些东西在当时未被沙皇政府禁止，也正是在那个时候出版了不少民族创作集。但很快，在这些领域从事研究活动的乌克兰学者的工作被政府的禁令给打断了。1876年5月18日，沙皇亚历山大二世在德意志的埃姆斯签署命令，严禁出版乌克兰民族作品和历史文献，禁止在音乐会上演唱乌克兰民歌，禁止公开阅读乌克兰作家的作品和在舞台上上演乌克兰戏剧，禁止引进和输出乌克兰出版物，禁止把俄罗斯或其他国家的作品翻译成乌克兰语。埃姆斯法令签署以后，很多乌克兰文学家遭到了警察的追捕和迫害，其中包括文学批评家、民间口头创作家、社会和文化活动家德拉戈马诺夫(1841—1895)。

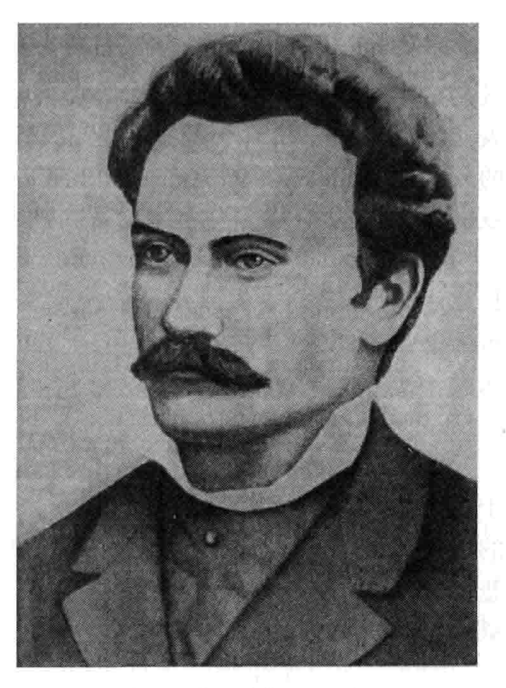
M. 德拉戈马诺夫的活动从六十年代持续到九十年代中期(其中也出现过一些思想上的矛盾和偏误，特别是在民族问题方面)，这当中最有价值的是对俄罗斯先进文化和文学的宣传活动。他的一些作品(如1878年在巴黎文化交流会上的报告《境内和境外的土耳其人》、《俄国政府摧残下的乌克兰文学》和作品集《村社》)曾引起了马克思的注意，这些作品现在都得以保存下来，里面甚至还有他的注解。稍后他的部分作品也得到了列宁的肯定，虽然当时列宁对他的某些错误观点提出了尖锐的批评，如他在评价1863年波兰起义时表现出来的民族狭隘性。

虽然七十至八十年代的乌克兰文学几乎处在地下状态，但它的发展并没有停止，它不顾沙皇政府政策的阻挠，不断以新的作品在各种类型、各种形式和各种体裁上完善和丰富自己。七十至九十年代乌克兰的语文科学，其中一部分是文学批评、民族学和语言学，达到了非常高的水平(以H. 彼得罗夫、A. 波捷布尼亚、П. 日捷茨基、H. 达什凯维奇和И. 弗兰科等人的著作为代表)。

与七十至九十年代一些自由资产阶级分子(H. 科斯托马罗夫、E. 奥戈诺夫斯基、П. 库利什、A. 科尼斯基等)、好斗的唯心主义者以及保守的教权派的批评针锋相对，激进民主派的一些活动家(O. 捷尔列茨基、B. 纳夫罗茨基和И. 帕夫雷克等)发表了大量文章，他们对很多问题的看法都建立在革命民主主义的观点之上。他们以别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫和谢甫琴科关于乌克兰文学的主张为基准，支持民主派作家。他们最主要的作用体现在反对以民族狭隘观念诠释谢甫琴科的遗作并对他的诗歌进行模仿的斗争中，也体现在反对确定民族文学发展前景的无知上。谢甫琴科《科布扎的歌手》二卷本(布拉格，1876年)的发行成了当时的一大社会文化事件，其中包含有很多被沙皇审查机关查禁的作品。

乌克兰科学的文学批评思想方法的发展离不开弗兰科。他积极掌握并发展了谢甫琴科和俄罗斯其他一些革命民主主义者的美学思想方面的原则，他还亲身体会了马克思主义的影响并建立了科学的语文学基础。弗兰科为数众多的研究，他的文章，他的一些对当时文学生活现象的评论，还有他的那些反映历史和文学理论的作品以及论述美学思想和民俗学的文章直到现在还不失其学术价值。 · 170

由于沙皇政府对乌克兰文学的严密控制，处在极大压力下的大部分东乌克兰作家的作品都发表在了七十至九十年代的西乌克兰人民派，特别是民主派和民主革命派的定期刊物上。这当中弗兰科、帕夫雷克和他们的志同道合者起了不小的作用。在东部一些地方起重大作用的是不定期刊物和一些诗选（《月亮》、《拉达》、《田野》、《草原》、《皱褶》），还有一份在基辅用俄语出版的有关历史、民俗的畅销月刊《基辅古风》，它是自由资产阶级的机关刊物，后来慢慢成了乌克兰历史民俗学和文学方面的刊物，并经常登载一些最有价值的历史和文学史的档案材料、古代文献资料以及一些乌克兰文学经典作家的遗作（如科特利亚列夫斯基、克维特卡-奥斯诺维亚年科、谢甫琴科、马尔科·沃夫乔克以及其他一些作家的作品），甚至还登载一些人文学科的学术研究文章和大量的政论、文学批评以及一些艺术作品，这些文章和作品有的是用俄语创作的，也有的是用乌克兰语创作的。在利沃夫的谢甫琴科科学会（从1873年到1893年叫谢甫琴科文学会）的出版物具有重大意义。



伊万·弗兰科像 1890年

现实主义散文在这个时期的乌克兰文学史上占有重要地位，它的杰出代表有И.涅丘-列维茨基（1833—1918）和帕纳斯·米尔内（1849—1920），他们是表现人民生活的大师。

И.涅丘-列维茨基写了五十多部随笔、短、中、长篇小说，发扬并丰富了乌克兰的批判现实主义文学传统。在自己的散文里（《米科拉·杰里亚》，

1878 年;《纤夫》,1880 年;《凯达什一家》,1879 年;《乌云》,1874 年;《黑海上空》,1890 年)他塑造了很多劳动人民形象,在农奴制社会和改革后的年代里他们受尽折磨,没有任何权利。大量的民俗文化描写,节奏明快的日常生活记载,富有深意的民族社会心理表达,对祖国大自然的神奇描绘,这一切构成了独具韵味的 И. 涅丘-列维茨基风格。弗兰科认为他是最为深知乌克兰农民的作家之一。

帕纳斯·米尔内(鲁琴科)的创作代表了一个时期的现象,他是乌克兰散文史上批判现实主义最杰出的代表,是改革后革命民主派思想和愿望的表达者。他的作品有长篇社会小说《牲口槽满了难道就得杀牛吗?》(与他的兄弟比雷克一起合作创作的,比雷克 1880 年去了日内瓦)、中篇小说《饥饿的意志》(写于八十年代初,第一次出版已经是苏联时代了)和《同志》(1875),还有一些短篇、随笔、戏剧(《雷梅列夫娜》,1892 年)以及社会心理长篇小说《淫荡的女人》(小说前两部分发表于 1883—1884 年,整部小说的出版是作者逝世以后的事了)。这些作品构成了乌克兰社会独具特色的艺术编年史,时间跨度差不多二百年,一直延续到二十世纪初的社会历史生活。

帕纳斯·米尔内的批判现实主义艺术表现得最为淋漓尽致的地方在于,他描述在资本主义条件下农民阶级的分化情况,揭露富农、农村和城市的资产阶级的贪婪本性以及从心理角度准确表现典型人物——一些复杂的悲剧性的人物(如《牲口槽满了难道就得杀牛吗?》中的契布卡,《淫荡女人》里的赫里斯嘉等等)。

为七十至九十年代的乌克兰散文发展做出卓越贡献的还有 M. 斯塔里茨基(1840—1904 年,他写了很多非常畅销的关于俄罗斯和乌克兰历史的长、中篇小说,如《暴风雨来临之前》、《暴风雨》、《围困布沙》等)和 Б. 格列琴科(1863—1910 年,他的成名之作有中篇小说《黑夜》、《静静的柳树下》、《十字路口》以及一些短篇小说),还有一些在东乌克兰写作的自由资产阶级作家,如奥廖娜·普谢尔卡(O. П. 科萨奇)、A. 科尼斯基等。这些稍微逊色的散文家们的审美思想和艺术手法都各不相同,他们的创作扩大了乌克兰散文的题材范围,丰富了其内容和形式。不管是从这些优秀文学作品来看,还是从文学发展趋势来看,乌克兰散文都坚决地站在批判现实主义、人民性和民主主义的立场上。

西乌克兰散文家帕夫雷克(1853—1915)的创作也证明了这一点。在他的短篇小说和中篇小说中(《尤里·库利克》、《塔季扬娜·列别舒克》、171·《无可救药的人》、《一绺竖发》),他揭露了奥匈军国主义、加里西亚资产阶

级知识分子的反动性和神甫们的虚伪。而 H. 科布林斯卡娅则讲述了劳动妇女们的悲惨命运；C. 科瓦利夫勾画出了石油工人鲍里斯拉夫和德罗戈比奇的繁重劳动场景；E. 亚罗申斯卡娅的小说叙述了奥地利军队道德的败坏影响了一些农民的儿子，还讲述了十九世纪末二十世纪初布科维纳的残酷的社会和民族压迫；T. 博尔德利亚克则在自己的小说里（作品集《亲近的人》）描绘了农民、贫农和雇农的生活以及移民到美国和加拿大的乌克兰人的悲惨遭遇；这里还应该提到 O. 马科韦伊、A. 柴科夫斯基和 Д. 卢基亚诺维奇早期的作品，他们的文学活动在世纪之交的时候达到了高峰。

上面提到名字的作家和其后一代的乌克兰作家都会或多或少地在各种文学类型和题材方面感受到伊万·弗兰科（1856—1916）的影响。弗兰科把东、西乌克兰的一些先进作家力量联合起来，领导了乌克兰文学近四十年。他是诗人、散文家、戏剧作家、文学评论家和文学史研究家，他还是政论家、社会思想家、民俗学家、政治活动家、杰出的社会文化活动家和很多刊物的组织者。他为乌克兰人民争取社会独立和民族自由的斗争起到了真正意义上的历史性的作用。除了直接参加在加里西亚的革命解放运动之外，作家还以自己渊博的知识为乌克兰人民奠定了整整一个时代的精神文化。

这位出生在喀尔巴阡山脚下一位铁匠家庭的天才，继承了谢甫琴科的传统并吸收了俄罗斯革命民主派人士的思想精髓，成了很多文学体裁的先行者。他创作了很多散文、诗歌、戏剧和政治评论，他的创作过程贯穿了整个十九世纪后四分之一时代和二十世纪加里西亚的社会生活的最初几十年。在为数众多的短篇故事（超过一百篇，如故事集《鲍里斯拉夫》，1877年；《挥汗如雨》，1885 年）、中篇小说（《巨蚺》，1878 年；《扎哈尔·别尔库特》，1883 年）和一些长篇小说（《鲍里斯拉夫笑了》，1880—1881 年；《列利和波列利》，这是用波兰语创作的，写于八九十年代，死后才得以发表）中，弗兰科反映了社会各阶层的生活、风习和心理，揭示了农民分化和贫民无产化的社会政治原因，向人们展示了工人阶级第一批队伍的涌现过程和无产阶级由自发斗争到自觉意识的出现的演变。弗兰科是劳动者的歌手，是工人集体力量的歌手，是那些极力争取自由的人民大众的歌手。作家的作品里充满了对政府和政治制度的毫不留情的批判，对资本主义社会和教会伦理以及道德准则的鞭笞，他肯定了人民大众是历史发展的推动力量。“把文学凌驾于政党之上”，有一次作家在驳斥思想上的反对者们时说，“这只能是你们的梦想，实际上这种文学从古到今都没有出现过”。接着他还说：“我们只有唯一的审美准则，那就是生活。”

弗兰科的诗歌集《高峰与低谷》的出版是乌克兰诗歌史上一件极其重大

的事情，这本诗集的主人公是一名无产阶级工人。弗兰科摒弃了一些陈规，极大地丰富了乌克兰诗歌的题材、体裁和风格。这些激励劳动人民奋起反抗的诗作和其后的一些诗歌集（如《枯萎的叶子》，1896年；《我的伊兹马拉戈特》，1898年；《远离悲伤的日子》，1900年；《Semper tiro》，1900年等），以及一些诗歌（《贵族老爷的娱乐》、《葬礼》、《伊万·维申斯基》、《在斯维亚托格尔山上》、《该隐之死》等）使诗人的名字列入了十九世纪末二十世纪初世界文学史上最杰出的诗人行列。弗兰科诗歌涉及的最主要的问题是英雄与大众、个人与集体、首领和群众的关系问题。

同时，与弗兰科一起耕耘在乌克兰诗坛的还有很多其他的乌克兰诗人（如 M. 斯塔里茨基、И. 曼茹拉、Б. 格列琴科和 П. А. 格拉博夫斯基），他们的命运各不相同，取得的成就有大有小，但是在他们的诗歌创作的动机方面却有不少共同之处，特别是他们都深刻理解艺术语言对社会的启发和警醒作用，也非常希望看到自己的人民能够获得自由和幸福。

随着时间的推移，乌克兰翻译界也渐渐成熟，因此乌克兰读者就有更多机会接触世界思想艺术的优秀作品，乌克兰文学语言也不断地得到了完善和丰富。弗兰科非常重视翻译，他翻译了很多诗歌。除他之外，其他文化界人士也翻译了不少东西，如 M. 斯塔里茨基、П. 库利什、Б. 格列琴科、B. 萨米连科、A. 克雷姆斯基、M. 沃罗内和列霞·乌克兰英卡等都在翻译领域做出过贡献。

172·

弗兰科曾经写道："把不同时代不同民族的作品翻译成母语可以丰富整个民族的心灵，因为这样能够使这个民族的人民了解并掌握它以前所从来没有过的感情的类型和表达方式，而且还为他们与异域的人们和古代的人们之间的相互理解和交流搭起了金色的桥梁。"

七十至九十年代，越来越多的乌克兰作家的作品被翻译成斯拉夫语和其他语种，这样极大地加强了乌克兰文学和白俄罗斯、格鲁吉亚、亚美尼亚以及波罗的海沿岸等国家和地区的文学交流和联系。

乌克兰文学的成熟和别具一格还体现在戏剧艺术和剧院的蓬勃发展上。尽管困难重重，如1876年，各种以小俄罗斯语言创作的舞台节目和书籍都被禁止上演和发行；1881年10月，内务部长的秘密通令里明文规定："坚决禁止建造专门上演小语种节目的剧院，坚决禁止建立专门演出小语种节目的剧团"，但乌克兰戏剧界（代表人物有 M. 克罗皮夫尼斯基、M. 斯塔里茨基、И. 卡尔宾柯-卡雷[И. 托比列维奇]、M. 扎尼科韦茨卡娅、H. 萨多夫斯基、П. 萨克萨甘斯基等）还是克服了重重困难，他们坚持现实主义和广大人民的立场，坚决走自己所选择的道路。舞台艺术的发展提出了一个问题，那就是剧目必须要不断更新并且要不断从人民的生活中汲取素材以

丰富这些节目的内容。但由于政府命令的无耻镇压，乌克兰的戏剧创作在选材方面受到了很大的限制（经过长时间的艰苦努力终于获得了上演乌克兰戏剧的许可，但内容只能是关于农村生活的），但即使这样，优秀的乌克兰剧作家们显示出了他们卓越的创造力，仅在这一题材上创作出了一系列的不朽之作。

克罗皮夫尼斯基（1840—1910）创作了四十多部悲剧、喜剧以及轻喜剧（《得寸进尺》、《太阳出来时，露水夺人眼》、《吸血鬼，或蜘蛛》等）。他戏剧的焦点是改革后乌克兰农村的社会矛盾以及阶级利益的不可调和性，有时他在作品中还揭露富人的道德低下并肯定农民们的心灵之美。

斯塔里茨基（1840—1904）首先是从加工一些前人和同时代人的戏剧着手进行戏剧创作的，同时他也改编了一些乌克兰、俄罗斯和其他国家剧作家的作品。在他的笔下出现了不少优秀作品（《注定不会》，1881 年；《啊呀，格利丘，别去那娱乐晚会》，1887 年，等等）。渐渐地，斯塔里茨基的注意力转向了民俗学：人民的日常风俗、习惯、舞蹈和乌克兰民歌。他的作品表现出了一些带有反抗性质的思想感情，描写出了复杂的心理冲突，时常肯定社会中的公平公正面，并鞭笞邪恶面；他的喜剧和轻喜剧里充满了鲜明生动的幽默。

卡尔宾柯-卡雷（托比列维奇，1845—1907 年）的创作是这个时期乌克兰戏剧界最耀眼的最引人注目的焦点。弗兰科在悼念他的文章中写道："他是乌克兰新型戏剧的前辈之一，是一位杰出的演员和伟大的戏剧作家，像他这样的人在我们的文学史上找不出第二个。"

卡尔宾柯-卡雷是一位具有非凡洞察力的分析家，在深刻领会当时的社会历史发展进程的情况下（在那个时候，也就是十九世纪下半叶，乌克兰社会受到了资本主义发展的影响），他在自己的社会生活和心理探索剧（《女佣人》、《不幸的女人》、《第聂伯河上空》）、讽刺喜剧（《聪明人与大笨蛋》、《马丁·博鲁利亚》、《十万》、《忙忙碌碌》、《主人》）、历史剧（《邦达列夫娜》、《凶恶的火花烧毁田野后消失》、《萨瓦·恰雷》等）里面塑造了大量的典型人物和典型形象。除了弗兰科所说的"神勇的人民斗士"形象（如奥帕纳斯、女佣人哈里季娜和具有自我牺牲精神的爱国者格纳特·戈雷等）之外，在卡尔宾柯-卡雷的戏剧里还有另一组人物构成的生动画廊，其中有乡下和城里富裕的哥萨克、贪婪者、靠剥削贫民发财的富人（如博鲁利亚、卡利特科和普济里），还有脱离人民的知识分子（如米哈伊尔和彼得·巴利尔琴柯），甚至还有祖国的叛徒（萨瓦·恰雷）。剧作家的作品是从生活的矛盾中提炼出来的，很适合舞台演出，生活细节丰富，其中的人物形象栩栩如生，非常让人信服，且极具有民族特色。

弗兰科也为乌克兰戏剧和戏剧理论的发展做出了不小的贡献。在很多文章里(《加里西亚的乌克兰戏剧》、《1886年加里西亚的乌克兰文学》、《我们的戏剧》等),他从革命民主主义者的立场出发去看待舞台艺术理论与实践的一些基本问题,而且这些问题在他本人的创作中也得到了应用和阐释。弗兰科认为,戏剧应该是生活的学校,在戏剧里应该叙述、分析和公开批评社会的不足,而不是仅仅局限于对部分小毛病和缺点一笑了之。他的独幕剧(《最后一枚克里泽》、《第二十七号哨所》、《铁石心肠》、《大师奇尔尼亚克》)和四部长篇戏剧作品(《被偷走的幸福》、《花楸》、《斯维亚托斯拉夫大公的梦》、《老师》)都是因紧张激烈的戏剧性冲突而独具一格的,其中他的社会心理探索剧《被偷走的幸福》在乌克兰戏剧艺术史上占有独特的地位。对人民生活的充分认识和细致观察使他能够游刃有余地在这部戏剧里分析各种社会现象,诸如形成加里西亚的农民安娜和米科洛·扎多罗日内以及宪兵(以前也是农民)米哈伊尔·古尔曼这样意志坚强、与众不同的人物性格的社会政治、经济和道德生活条件,这使他能够把对个别人物的描写上升到对整个社会进行概括的高度上去。

173·

乌克兰七八十年代的戏剧艺术为乌克兰文学确定了现实主义和人民性的坚定立场,并为其下一阶段的发展打下了坚实的基础。十九世纪末乌克兰文艺界的审美思想也都达到了相当高的水平。弗兰科、帕夫雷克、格拉博夫斯基、捷尔列茨基以及其他人的作品都受到人民要求解放的民主思想的影响,有时甚至还受到了科学社会主义思想的影响。

十九世纪下半叶,乌克兰文学发展的历史和社会政治条件异常艰苦和复杂,尽管如此,它却在诗歌、散文和戏剧方面取得了较好的成绩。弗兰科在《现代文学里的国际主义和民族主义》(1898)一文中写道:"现在只有这样的作家才有意义:他能够就某些重要问题对所有受过教育的人说上几句话,而且这几句话又能够打动这些人的心,另外这个人说话的方式要带有明显的本民族的风格。也只有这样的作家才能够同时既被本国的同仁理解并引发其兴趣,又能够被整个文明世界理解并引发其兴趣,因为大家在他的作品里既可以找到形式方面的不平常和独具匠心(这样的作家比如我们的谢甫琴科,英国的狄更斯,美国的马克·吐温,匈牙利的米克沙特,门的内格罗人约萨克维奇等),还可以找到那些构成现代文明人心灵本质的最真的感情、猜疑、痛苦和愉悦。"

十九世纪下半叶的乌克兰文学得以向文明人类说出许多东西。艾·奥热什科娃在1886年4月8日写给弗兰科的信中是这样说的:"您是个天才,我读得越多就越强烈地感受到乌克兰文学带来的那种非凡的享受和诗意。它是那样的纯,像晶莹剔透的水晶;它是那样的温暖,像夏天的傍晚;它是

那样的独具匠心，我想象不出来还能有什么东西能够像它一样。”

第二章 白俄罗斯文学

十九世纪下半叶白俄罗斯文学的发展状况并不乐观，经常遭受一些社会因素和民族因素的妨碍和干扰，但它还是确立了新的革命民主主义思想体系和批判现实主义的创作原则。

这段时期反农奴制运动和民族解放运动蓬勃发展，而特别值得注意的是，这种现象正发生在1863年的波兰武装起义时期。但是由于白俄罗斯的一些主要作家参加了这次起义，起义的失败加上紧接其后的镇压使得白俄罗斯文学的发展反而停滞了二十年。新的发展起点出现在八十和九十年代之交，这时Ф.博古舍维奇、Я.卢奇纳、A.古里诺维奇以及其他一些民主派作家又重新回到了文学阵线中来，但到世纪末文学发展又呈现出了衰退的迹象。

从五十年代到六十年代初白俄罗斯文学史上的民主派和自由派的分离加剧了，别林斯基、杜勃罗留波夫、车尔尼雪夫斯基、赫尔岑以及波兰一些民族解放运动左派活动家们的思想得到了越来越多的承认。白俄罗斯文学实际上已经告别了手稿和匿名时代，B.杜宁-马尔钦可维奇、A.韦里卡-达列夫斯基和其他一些作家把自己的作品献给人民，献给农奴们，并有意识地采用一些民间口头创作。

·174

温岑特·杜宁-马尔钦可维奇(1807年或1808—1884年)为白俄罗斯文学的发展做出了巨大的贡献。他出身于一个没落的小贵族家庭，是白俄罗斯民族戏剧的创始人之一，同时用白俄罗斯语和波兰语进行创作。杜宁-马尔钦可维奇从四十年代开始发表作品，他写了一些戏剧性歌剧剧本，如《乐师的较量》、《招募新兵》，其中的音乐是由当时著名的波兰音乐家C.莫纽什科创作的。这些最初的创作保留至今的只剩下1846年在维尔诺出版并于1852年在明斯克上演的《田园诗》。跟其他戏剧一样，这部戏剧中的小贵族们都讲波兰语，而农民们讲的则是地道的白俄罗斯“方言”。总体上看来《田园诗》是一部感伤主义情调的歌剧，作者的思想非常的矛盾：一方面，谴责农奴制度，认为农民跟小贵族一样都有追求幸福的权利；而另一方面，他力图消除他们生活中的矛盾，用精神上的抽象的说教来解决本质上的冲突。

杜宁-马尔钦可维奇的创作高峰期是五十年代。在这一时期，他创作并部分发表了很多中篇诗体小说，如《娱乐晚会》、《加蓬》、《库帕拉》、《瑙姆的故事》、《哈里蒙在加冕典礼上》等，它们中的大部分都是以民族民间文学的

素材为基础而创作的，也有些是用波兰语写成的，如《十九世纪的斯拉夫人》、《柳岑科》、《文学关怀》等。这些作品中的主人公都是朴实的、热爱劳动的农奴和农民，他们积极反抗社会压迫。这个时期作家开始批判现实，塑造了一些个性鲜明的英雄形象。但是他的社会观和审美观之间出现了矛盾。在他理想的社会中受过教育的贵族关心农民，而善良的农民们则服从贵族们的统治。在寻找这样的理想的过程中，作家有时候把目光放到了遥远的古代白俄罗斯社会（如《娱乐晚会》）。在他的作品里古典主义、感伤主义（纯理性主义和教诲）的特征跟浪漫主义（主要是民间创作的诗歌）和现实主义的倾向有机地结合起来。

由于 1863 年事件的影响，杜宁-马尔钦可维奇曾经被捕，释放后的生活受到了警察的严密监视，他的作品不允许发表，他六十年代的讽刺作品直到二十世纪初还是以手稿的形式保存着。1861 年改革后作家的一些喜剧里面出现了批判现实主义的特征，在《平斯克的小贵族》（1866）里作家尽情嘲讽了不学无术的官僚，他们披着合法的外衣却干着违法的勾当，作家还嘲笑了小贵族们的等级偏见，从对一些人物描写的怪诞手法来看，甚至可以感受到果戈理传统的某些特点。作者批评改革后的白俄罗斯农村的资本主义生产关系，但是他只是把它同守旧的贵族的美德进行对照，他的理想仍然是空想性的。

尽管存在着矛盾，但杜宁-马尔钦可维奇的作品对新白俄罗斯文学的发展起了很大的推动作用，它们唤醒了民族意识，唤起了人们对白俄罗斯这个民族的兴趣。报刊上围绕这些作品，人们展开热烈争论。

跟杜宁-马尔钦可维奇同时涉足白俄罗斯文学的还有一些观点更激进的作家。五十年代末至六十年代初一批人聚集在《维尔诺导报》和它的主编亚当·基尔科尔（1818—1886）的周围，他们经常在他家里聚会，讨论出版用白俄罗斯语、立陶宛语和波兰语创作的文学作品。波兰民主主义诗人弗拉季斯拉夫·塞罗科姆拉（路德维希·康德拉托维奇，1823—1862 年）是这批人的思想指导者，他用白俄罗斯语写了一些诗歌（如《好消息》、《小鸟的歌声已经随处可闻》等）。塞罗科姆拉的继承者是温采斯·科罗滕斯基（1831—1891），在他的一些爱国主义诗歌（《异域忧愁》、《题韦里卡-达列夫斯基的纪念册》）中响彻着对专制制度和农奴制度的抗议之声。跟基尔科尔小组有紧密联系的还有一位革命运动的参加者阿尔乔姆·韦里卡-达列夫斯基（1816—1884），他用白俄罗斯语写成的诗歌保存到现在的有《给在我的纪念册里告别留言的立陶宛人》和从戏剧改编的士兵咏叹调《第四宗罪——暴怒》，而他其余的作品现在人们知道的就只有标题了。因为他是 1863 年起义的积极参加者，所以起义失败后他被流放西伯利亚，最后死在

了那里。

废除农奴制后展开的社会运动激活了白俄罗斯的文学运动，俄罗斯革命民主派的作品及刊物得到了越来越广泛的传播。但是反动势力也蠢蠢欲动，他们对农民问题的立场可以在一系列假人民性的诗歌和散文作品中看到。

六十年代初，各种波兰民族解放运动小组都想把白俄罗斯农民拉入反对沙皇专制统治的斗争中去，于是就用白俄罗斯语向他们进行宣传。在这些匿名的诗作中《老祖父的匿名作》和四卷《两个邻居的匿名作》非常有名，它们都是1861—1862年非法印刷的，在这些诗里尖锐地批判了俄罗斯帝国的专制制度，号召人民参加武装起义推翻沙皇统治。但是在这些作品中，特别是在《彼得隐士临死前的谈话》中却在有意识地淡化阶级矛盾，美化了以往的波兰立陶宛国。

白俄罗斯革命民主派的思想在卡斯图夏·卡利诺夫斯基(1838—1864)的政论文章中有鲜明的体现。卡斯图夏·卡利诺夫斯基出生于一个没有土地的小贵族家庭中，毕业于彼得堡大学，回到家乡以后他在农民中进行宣传活动，1862—1863年他和朋友B.弗鲁勃列夫斯基和Ф.罗让斯基非法出版了第一份白俄罗斯报纸《农夫真理》。他们一共出了七期，每一期都有针对农民的热情洋溢的大段宣传词。卡利诺夫斯基巧妙借用民族匿名作的形式和一些民间熟悉的象征物向人民解释1861年改革的实质，揭露专制制度和农奴制。1863年他领导了白俄罗斯和立陶宛的武装起义，被捕后被判死刑。在监狱里他写了《来自绞刑架下的一封信》，正文中包含了一首抒情诗歌《马里西卡，我那黑眉毛的小鸽子》，这里面充满着诗人革命失败后的痛苦和对人民会继续奋起抗争的信心。

起义失败后，有些作家被流放，有些则流亡海外，其他的整天生活在警察的监控之下。1867年发布的通令禁止出版用拉丁字母编写的白俄罗斯书籍，一些人试图用基里尔字母出版书籍，但也没有获得成功，改革后的四十年间白俄罗斯的书籍基本上都是在国外出版的(如日内瓦、克拉科夫和蒂尔西特)。对白俄罗斯文学的发展来说，缺乏定期刊物的负面影响是非常大的，六十至七十年代所创作的作品仅仅是些手稿，根本没有成书的机会，因此也不可能对白俄罗斯文学的进程起到什么作用和影响。那些强加在白俄罗斯文学身上的禁令似乎使它的发展倒退了若干年，倒退到了手稿和匿名的时代。在近二十年的时间里，人民艺术中的自我意识只是在民间创作或模仿民间创作风格的诗歌上才有些许的恢复，这些作品反映了改革后农村出现的新的阶级矛盾(如《痉挛的匿名作》、《一次在圣诞晚》、《帕夫柳克的匿名作》、《老爷的爱》、《库兹马与阿帕纳斯的匿名作》)。这一时期

一些农民诗人(如M.莫罗兹克和B.普罗塔谢维奇等)的作品与这些描写民俗的匿名作非常接近。

这种状况到了八十至九十年代得到了极大的改变,原因是这个时候涌现出了一大批杰出的民主派作家,如Ф.博古舍维奇、Я.卢奇纳、A.古里诺维奇、A.阿布霍维奇、Ф.托普切夫斯基和C.特扎什科夫斯卡娅,他们的天分各不相同,但是他们都有一个共同的愿望:用自己的笔服务于人民。因为他们的出现,白俄罗斯文学有了一个连贯的过程,虽然这个过程并不够迅疾,不够多样,文学中占大多数的仍然是诗歌体裁和农村题材。

这个年代革命民主派和自由资产阶级得到确立。后者的代表是A.叶利斯基和A.普谢尔卡所写的训导性作品,他们认为小的改革可以改善人民的生活。站在他们对立面的是民主派作家,这些民主派作家反对现存的制度,号召进行社会革命,他们认为革命的最基本推动力就是农民,是那些能够建立平等的小生产者社会的普通人。农民民主主义思想和"到人民中去"的思潮在八十至九十年代的艺术性政论作品中得到了体现,如畅销的匿名作《旧诏令》、《安东大叔》和宣传单《主人们》。白俄罗斯民粹派的许多纲领性文章都是用俄语写成的(如丹尼尔·博罗维克的《关于白俄罗斯的信》,希累·别洛鲁斯的《致白俄罗斯老乡们》等)。

最能体现以农民为中心的民主主义思想的是博古舍维奇、古里诺维奇和卢奇纳的作品。他们的观点在很多方面都比较符合俄罗斯革命民粹派的纲领,他们的诗歌反映了广大民众的愿望和人民反对社会压迫和民族压迫的抗议之声,只是文学作品的"国籍"变了。如果说杜宁-马尔钦可维奇和他的志同道合者们只是把注意力集中在了小贵族中的先进分子们身上,并以他们为中介再过渡到农民们的身上,那么,现在的作家则是把目标直接对准了民众。在维护白俄罗斯人民在历史发展上的自主权和文化独立的权利的同时,他们表达了要维护白俄罗斯这个"农夫"民族的利益的心声。这个民族已经开始意识到自己的尊严,他们的爱国主义是热烈的,也是十分积极的,博古谢维奇在作品集《白俄罗斯木笛》的序中高声呼唤道:"为了生存,请不要丢弃我们的白俄罗斯语言!"

弗兰季舍夫·博古舍维奇(1840—1900)是十九世纪后二十五年最著名的白俄罗斯作家,他出生在一个拥有很少土地的小贵族家庭,就读过维尔诺中学和彼得堡大学。他参加了1863年的波兰起义,稍后又到了乌克兰,在那里他读完了涅任法律贵族学校,当过侦探。1882年,他回到了自己的故乡维尔诺。在国外他已经出版了不少诗歌集,如《白俄罗斯木笛》(1891)、《白俄罗斯琴弓》(1894),还出版了短篇小说《特拉莉亚廖诺奇卡》(1892)。他的作品集《白俄罗斯小提琴》和《白俄罗斯故事》现在已经失传。

在他的纲领性诗歌《白俄罗斯木笛》(这也是他第一部诗歌集的名字)里,博古舍维奇确定了自己诗歌的任务:积极为人民服务,引导他们奔向美好的前程。就像木笛吹奏出的音乐一样,他的诗总是与人民的生活协调一致:高兴的时候他的诗歌就像一曲快乐的民歌,但如果诗人认为周围充满痛苦和不公平的时候,他的木笛就开始哭泣:"我作了另一根/扎列卡管,为了/用它吹奏时,让/整个大地都呻吟,让/所有的灵魂都震撼,让/所有的人都热泪盈眶,让/一切都变得可怕……/那就是我的小木笛!"

博古舍维奇是白俄罗斯批判现实主义的奠基人之一,在《上帝分配得不公平》、《木笛》、《真理》、《老爷的爱》等诗歌里,在诗体小说《要倒霉》里都揭示了改革后白俄罗斯社会的矛盾,揭露了剥削制度的非人性本质。他指出,这种制度是荒谬的、不协调的,它的法律和规则是建立在反人民的谎言之上的。博古舍维奇作品的中心是劳动人民和农民(如《要倒霉》),这些人表面上看起来有点朴实、幼稚,甚至还有点愚蠢,因为他们甚至允许别人骗他们,但这只是表面现象,实际上这些农民比起他们的老爷来要高尚得多,也聪明得多。正是他们体现了真理,体现了道德的纯洁,但他们却总是为自己的生计而苦恼万分。但是博古舍维奇笔下的农民很少自发地投入直接推翻现存制度的斗争中去,作家的乡村民主主义是有局限性的,在很多方面是乌托邦式的。在他的想象当中,未来的公平的社会应该是一个由平等、自由的人们组成的自然联合体。

博古舍维奇的第二部作品集《白俄罗斯琴弓》则表现出诗人在创作技巧上的成熟,其中诗人看待生活的眼光更宽了,表现手法也更加丰富了。诗人更多地巧妙运用了民间创作中的一些传统手法,并交叉再现一些现实的和童话故事的内容,用讲童话的语调来叙述,重新思考了幸福与痛苦、真理和谎言的譬喻形象。博古舍维奇是白俄罗斯第一位人民作家和民族作家。

博古舍维奇的创作原则得到了同时代人和后来者的补充和发展,在这方面表现最突出的是扬卡·卢奇纳(伊万·涅斯卢霍夫斯基,1851—1897年)的诗作,他同时用白俄罗斯语、波兰语和俄语进行创作。概括地说,他的天分可能比不上博古舍维奇,但是他在很多方面却比博古舍维奇走得更远。如果说博古舍维奇在揭露现存制度的同时只是勾勒出了一个正面的理想,那么在卢奇纳那里,正面的和反面的东西都开始变得确定和稳定,他把自己的希望与祖国的共同进步联系起来,他认为这才是"科学的太阳"。

扬卡·卢奇纳的处女作发表在1886年的《明斯克小报》上,这首处女作诗歌的题目是《不计名利》,这句话也成了他的创作信条:无私地服务于贫穷落后、受尽折磨、直到现在还被野蛮无知笼罩着的祖国。

卢奇纳的整个一生几乎都是在城里(明斯克、彼得堡和第弗里斯)度过

的，但是他却能把人们繁重的劳动生活写进他的诗歌中去，展现劳动人民的内心世界，揭露农村剥削者的丑恶嘴脸。诗人非常热爱自己的祖国，虽然它贫穷、落后，但是从内心感到亲切和亲近。

扬卡·卢奇纳是一位在各个方面都具有天分的、多才多艺的作家，他在诗歌、诗体小说和散文体小说、抒情诗歌和戏剧剧本的体裁探索方面取得了丰硕的成果。他还进行过诗歌翻译和民间创作的收集，也研究过 1863 年发生的明斯克武装起义的历史。他在民族解放运动时期写成的诗歌吸收了许多民间的、民歌的创作传统，创造性地借鉴了很多斯拉夫文学和西欧文学的经验，这些诗歌把现实主义和浪漫主义的创作倾向有机地综合在了一起。

和卢奇纳相比，使自己的社会纲领走得更远的是诗人革命者亚当·古177·里诺维奇(1869—1894)。古里诺维奇的世界观的形成受到了科学社会主义和马克思、恩格斯、普列汉诺夫作品的影响。当他还在彼得堡工艺学院学习的时候，就领导了一个学生团体，经常到工人和农民中间去进行宣传鼓动工作，并因此遭到了逮捕，后被关押在彼得保罗要塞。在搜查的时候，警察从他身上没收了“写满了白俄罗斯方言的八个本子”。

古里诺维奇的诗歌创作是与白俄罗斯、俄罗斯和波兰人民的革命解放斗争联系在一起的，他的大部分诗歌讨论了八十至九十年代的社会政治生活问题。诗歌《是什么悲哀的声音在响起》第一次塑造了白俄罗斯文学史上被奴役人民的总体形象。

古里诺维奇一直致力于唤醒人民的自我意识和民族自尊感(如《你怎么还在睡，农夫……》)，他的诗歌正面揭露了整天想着“哄骗愚蠢的庄稼汉”的沙皇本人和整个专制制度。他在作品里指出了一条摆脱奴役的道路——联合起人民的力量进行社会革命。

相对来说，A. 阿布霍维奇(1840—1898)、Ф. 托普切夫斯基(大约 1835—1910 年)、C. 特扎什科夫斯卡娅(1847—1911)和 M. 科西奇(大约 1850—1905 年)等人留下来的遗产就少得多了，他们用白俄罗斯语创作的大部分作品都没有能够保存下来。阿布霍维奇出生于一个日趋贫穷没落的贵族家庭中，最初涉足文坛时他主要是写一些回忆录，他真正的文学创作生涯的开始是用白俄罗斯语写作散文，此外还写一些寓言故事，如《准尉》、《狼人》，这些作品都对改革后的现实进行了批判。托普切夫斯基写了一系列诗歌(如《金钱与劳动》、《面目全非》等)，诗人用这些诗歌谴责了统治阶级的寄生生活和他们缺乏道德准则的精神世界。特扎什科夫斯卡娅是 1877—1878 年俄土战争的参加者，她在自己的诗歌里大量吸收了白俄罗斯民间创作的内容，她还翻译了科诺普尼茨卡、莱纳尔托维奇以及其他波兰

诗人的作品。科西奇住在切尔尼戈夫省，他写了一首教育性诗歌《大迁移》，并翻译了不少克雷洛夫和托尔斯泰的作品。

八十至九十年代白俄罗斯文学的体裁在不断地丰富着，与传统的体裁（匿名作、谣曲、童话）并驾齐驱，出现了抒情诗歌、短诗、寓言和艺术散文（揭露性政治评论文、故事和回忆录），音节诗越来越坚定地被音节重音诗所代替。

这个时期主要作家的创作都受到了俄罗斯革命民主派艺术观点的影响，俄罗斯文学的一些代表作家（如涅克拉索夫、柯罗连科、屠格涅夫和列舍特尼科夫）塑造过一些真实的多灾多难的白俄罗斯人的形象，这也加强了俄罗斯文学在白俄罗斯的影响力。波兰文学和乌克兰文学也对白俄罗斯文学产生了很大的影响，其作品的翻译的数量也越来越多。其中密茨凯维奇（《塔杜施先生》，杜宁-马尔钦克维奇和叶利斯基译）、塞罗科姆拉（卢奇纳译）和科诺普尼茨卡的作品在白俄罗斯非常受欢迎。很多白俄罗斯作家的作品在波兰也得到了很高的评价。

第三章　波罗的海沿岸民族的文学

1. 立陶宛文学

十九世纪下半叶，立陶宛的政治和文化生活重要变革对文学的发展也产生了一定的促进作用。

1863 年立陶宛和波兰的起义平息以后，立陶宛遭到残酷的镇压，这在它的文化生活中得到鲜明的体现。在立陶宛，学校被关闭，1864 年开始禁止出版物的发行，这种状况一直持续到 1904 年。立陶宛文的书籍只能在东普鲁士印刷，然后秘密转运回立陶宛。同时，文化启蒙团体的成立和立陶宛语话剧的上演也遭到禁止。

1863 年的起义之后的二十年间，立陶宛文学有了明显的后退。在这个背景下，还是有这样一些作家的名字脱颖而出：散文家莫杰尤斯·瓦朗丘斯以及诗人昂达纳斯·巴拉纳乌斯卡斯和昂达纳斯·维纳仁基斯。

莫杰尤斯·瓦朗丘斯（1801—1875）是立陶宛艺术散文的杰出代表，他曾是维尔纽斯和彼得堡神学院的教授，后来担任瓦尔尼亚伊神学院院长。1850 年开始出任日麦特主教直至逝世。他的著作包括两部故事集（1864 年的《给孩子们的书》、1868 年的《给成年人的书》）、小说《巴朗卡来的尤塞》（1869）和其他一些教育性的书籍，以及两卷本的历史著作《日麦特教区》（1848），这部书被译成了波兰文。而且，他还是民间文学集《日麦特谚

语》的编者之一。

瓦朗丘斯的小说《巴朗卡来的尤塞》、他所写的故事中的精品(《机灵的温采》、《骗子米盖》、《鹞鹰普兰采》、《善良的欧尼亚列》等),以及带有启蒙性质的布道文、幽默小故事主要以农民为创作对象,他把农民看作是这个民族最有活力的力量,是精神健康和勤劳品质的源泉。他愤然抨击农民生活中的陋习,谴责懒散、懈怠、酗酒,引导农民形成读书的习惯、对知识的热爱,培养他们对自己民族历史的自豪感,对本民族习性和传统的热爱,号召发展手工业、商业、生产的正确经营。

不论是就内容而言,还是就思想和题材的特点而言,瓦朗丘斯的散文与他的前人相比没有什么大的不同。但是,他在文学技巧上超过了他的前人。瓦朗丘斯的叙事风格和与众不同的感伤主义接近于现实主义风格。瓦朗丘斯的优秀作品的风格具体而有表现力,作者成功地运用了俗语和民间幽默。瓦朗丘斯的创作为以后立陶宛散文中现实主义的发展培育了土壤。

昂达纳斯·巴拉纳乌斯卡斯(1835—1902)是立陶宛最著名的诗人、浪漫主义的杰出代表。从彼得堡神学院毕业以后,他在很长时间内担任考纳斯神学院的教授,逝世前他先是做主教,后来研究语言学和数学,创作宗教歌曲并翻译《圣经》。他留下来的诗作包括一些诗歌、诗体对话《歌手和立陶宛的对话》、叙事诗《彼得堡旅行记》、《阿尼科西亚松林》。这些作品中最出名的是《阿尼科西亚松林》(1860—1861 年出版),是立陶宛文学中的经典之作。

这部作品中最重要的是关于立陶宛人民命运的思考。诗人谴责了社会和沙皇制度对人民的压迫,同时试图展望立陶宛的未来。他把没有真理的黑暗现实和古代进行了比较,认为那时的人们好像并不知道自身受到不公和奴役。诗作就是建立在作者作为浪漫主义者惯用的对照之上的。一方面,诗人描绘了一幅森林被砍伐的令人忧郁的画面,另一方面,又歌颂了它以往色彩斑斓、鸟语花香的情景。诗人所说的大自然不只是隐喻的一种方式。A. 巴拉纳乌斯卡斯是一个风景画大师。他创作的松林的形象,可以同对作者本人产生了一定的影响的 A. 密茨凯维奇诗作《塔杜施先生》中的森林风景画相媲美。

巴拉纳乌斯卡斯的诗作,首先是《阿尼科西亚松林》,其特点在于高超的艺术技巧、生动的群众语言,以及和民间文学的联系。巴拉纳乌斯卡斯的诗作中的佳句很长时间里以立陶宛民歌的形式在民间流传。在苏联时期,《阿尼科西亚松林》成为立陶宛最受欢迎的作品之一,它被译成俄语、拉脱维亚语、德语、英语和日语等语言。

立陶宛抒情诗的典型代表是昂达纳斯·维纳仁基斯(1841—1892)。他的第一部诗集的出版是在他死后的1894年。维纳仁基斯具有很好的诗歌天赋和很高的音乐才能。诗人的传记作家把他称作“用心歌唱者”不是没有根据的。他的诗是对民间歌曲的独特加工,至少这些民间歌曲在诗歌形象、艺术手法、旋律和情绪方面都与作者的诗非常相似。维纳仁基斯的歌曲在民间广为流传,很多流传至今。

除了民间歌曲的传统以外,他的创作中还能听到对其他民族诗作的回响。诗人了解莱蒙托夫、柯尔卓夫、谢甫琴科的抒情诗,而且还熟悉当时很受欢迎的俄罗斯和波兰浪漫抒情诗,以及乌克兰歌曲。这一点在他的作品中能找到证据(《希望之星光芒不再》、《没有人不渴望找到幸福》等等)。

当时立陶宛诗歌中独特的新现象是维纳仁基斯的爱情抒情诗。在他诸如《再见了,再见了,可爱的小花》、《即使并非一无所有……》、《姑娘,你爱我吗?》等佳作中,作者通过精致的民间歌曲的形式所传递的情感获得全人类的共鸣。维纳仁基斯是和十九世纪立陶宛诗歌传统联系在一起的。在他的诗中经常能听到A.斯特拉兹达斯、A.巴拉纳乌斯卡斯等人的主题和旋律。他开创性地继承和发扬了立陶宛诗歌中格律诗与民间歌曲相结合的传统,奠定了音节重音作诗法的基础,这种作诗法很快在立陶宛诗歌中得到了确立。 ·179

十九世纪最后二十年中立陶宛文学出现繁荣,立陶宛民族解放运动起到了很大的促进作用。立陶宛民族解放运动是和全俄罗斯斗争以及正在高涨的愤怒人民对沙皇专制制度的反抗紧密相连的。废除农奴制后资本主义生产关系的快速发展以及民族资产阶级的形成为立陶宛知识分子的形成创造了现实条件,他们在民族解放运动中起到了重要的作用。但是,知识分子中的思想观点各不相同。有的是反动的资产阶级和教权主义者,有的是致力于人民大众的需要和愿望的民主主义者。在这种不同的流派中爆发了尖锐的思想斗争,当时在民族文学发展方面起着重要作用的期刊上的文章就反映了这样的斗争。

立陶宛的第一份报纸《霞光》(1883—1886)在东普鲁士印刷后秘密转到立陶宛并在地下传播。这份报纸活跃了社会和文化生活,唤醒了民族意识,拓宽了读者群。

《霞光》的政治思想目标是不确定的。在《霞光》周围聚集的主要是一批浪漫主义流派的作家(A.维什佳利斯、K.萨卡拉乌斯卡斯-瓦纳盖利斯、Ю.米利亚乌斯卡斯-米克洛瓦拉、Ю.达瓦伊尼斯-希尔维斯特拉维丘斯等等),因此他们经常借助立陶宛古代的浪漫形象反映对现存制度的不满。《霞光》的政治目标符合资产阶级的政治倾向,和资产阶级试图与教权主义以

及沙皇政权和平相处的努力一致。但是,有时《霞光》也会刊登公开反对沙皇专制制度和宗教上的蒙昧主义的文章,这些文章呼吁保护人民大众的利益。

当时每月出版的杂志《钟》(1889—1905)起到了显著作用。和《霞光》比较起来,《钟》在谴责沙皇专制、呼吁民族解放斗争和坚持人民大众的民主权利方面更加大胆,更加公开。杂志积极宣传现实主义文学,特别是散文。它的很多供稿者都受到了波兰实证论者的直接影响(A. 斯文托霍夫斯基、A. 迪加辛斯基等等)。俄罗斯的民主革命作家的影响也是很大的。从《钟》开始,在立陶宛文学中社会主题开始占上风,作家创作反映了社会关系和现实生活。

在日益兴起的工人运动和社会思想的影响下,立陶宛革命文学产生,并在二十世纪初叶积蓄力量。

教权主义刊物以及与其合作的作者们,与文学过程中的进步民主趋势以及社会主义思想进行了顽固斗争。

与其他国家一样,立陶宛民族解放运动的兴起刺激了浪漫主义的发展。主要的浪漫主义者是聚集在《霞光》周围的作者们。他们虽然没有确定的纲领,但他们用自己独特的方式代表了最初的浪漫主义流派。他们在创作的主题和思想倾向方面很大程度上是相似的。他们几乎所有的人都反映立陶宛民族解放运动的进步思想,只在部分作品中会碰到这样的情形:把过去理想化、和社会丑恶妥协、掩饰阶级矛盾、宣传教权主义思想。

浪漫主义的杰出代表是立陶宛著名的诗人麦洛尼斯(本名约纳斯·马丘利斯,1862—1932 年)。他出生在离拉夏尼亚伊不远的一个叫巴桑德拉维斯的小庄园。从考纳斯神学院和彼得堡神学院毕业后,他曾有一段时间在其中执教。从 1909 年直至逝世,他都是考纳斯神学院的院长。

麦洛尼斯在文学史上最大的贡献是他的抒情诗(《春天的声音》1895 年)和一些抒情叙事诗(《经历痛苦走向光荣》、《年轻的立陶宛》、《拉夏尼亚伊来的马克杰》、《我们的灾难》)。无论是从思想还是从主题上来看,麦洛尼斯都是一个浪漫主义者。诗人歌颂了立陶宛的充满英雄豪情的历史、"令人自豪的过去"(《勇士之墓》、《流言盛行》、《特拉卡伊城堡》等等),诗化了立陶宛的古老传统和习俗、民族语言和民间文学。在转向本民族的历史的同时,麦洛尼斯把它加以理想化,并拿它和现实比较(《森林喧嚣》、《我的祖国》等等)。但是和其他那些除了把历史理想化而看不到任何光明前程的诗人不同的是,麦洛尼斯对未来充满了乐观。他对祖国民族解放运动做出了巨大贡献。在他的作品《我们唱起新的歌曲》中可以听到号召为自由而战的呐喊之声:"肩并肩,为了事业,朋友们! /全身心地投入到知识中

去/让我们的里拉[①]、书籍、犁/给亲爱的立陶宛带来富饶!”

麦洛尼斯第一个把独特个性和丰富的内心世界引进到立陶宛文学中来(《从比鲁捷山上》、《大地入睡了》、《在德鲁克舍湖上》等等)。他的诗作的特点是抒情性、音乐性,在作品中可以发现丰富的节奏形式。麦洛尼斯写道:“应该说,我是个浪漫主义者,对我来说,即使是从形式的观点看来,密茨凯维奇、普希金、歌德都是无可挑剔的样板。”麦洛尼斯综合了各种题材,完善了音节重音的作诗法。在自己的作品中麦洛尼斯不止一次地把目光投向民间歌曲,他的很多诗作也成为民间很受欢迎的歌曲。在麦洛尼斯写作的年代,立陶宛全民族的规范语言正处在形成的过程之中,诗人成为它的建设者之一。

麦洛尼斯的创作继承发展了前一时期立陶宛诗作的浪漫倾向,并在十九世纪诗歌中确立了浪漫主义。在后来浪漫主义中的现实主义倾向逐步增强。

十九世纪末,现实主义在立陶宛文学中占了上风。在民族觉醒时代,在社会阶级差别增长的条件下,出现了这样一些作家:他们在自己的作品中对现实作了社会心理分析,更加全面地反映现实,形成了典型化的现实主义原则。作家创作从理论上和实际上铺设起通向现实主义之路,如热迈杰、В. 库基尔卡、В. 比达利斯、拉兹季努·比列达、Г. 比特基维恰伊杰-比杰等人的小说,П. 瓦伊恰伊基斯、Й. 马齐斯-盖科什达斯、Й. 安鸠拉伊基斯、П. 阿尔明纳斯等人的诗歌;Й. 马齐斯盖科什达斯、В. 库基尔卡、П. 维什斯基斯、С. 马杜拉伊基斯在文学批评中也千方百计坚持使文学贴近人民的生活。在文学反对民族压迫和社会压迫的斗争中,现实主义流派成为重要的因素。

不过,和以前一样,在现实主义者的创作中农民题材占了多数,但是,现在又呈现出新的特点。作家们避免教导的、宗教的和道德的观点,力求更加全面地反映社会生活,塑造社会各个阶层代表的社会性格。

热迈杰(本名尤里亚·别纽什维丘杰-日曼杰涅,1845—1921 年)的创作在十九世纪末叶立陶宛现实主义文学中占有重要的地位。

她主要的作品是写于九十年代的中短篇小说,除此之外,她还写作戏剧作品。在热迈杰的散文里展开了一幅立陶宛农村的广阔画面。主要的主题是农民的日常生活和劳作,他们在社会和道德上的相互关系。她的作品中数量最多的还是“家庭小说”(系列作品《出嫁的幸福》汇集了作者的优秀之

---

① 里拉是一种弦乐器。——译注

作)(小说《儿媳妇》,1896 年;《比雅特拉斯·库尔米亚里斯》,1896—1898 年;《托比利斯》,1897 年)。这些作品中展现了社会所造成的家庭悲剧,并对人民的经济状况作了大量描述。热迈杰的创作一直持续到二十世纪初叶。

十九世纪的最后十年中,立陶宛现实主义诗歌得到了尤其迅猛的发展,和这之前的时期比较起来,它在题材方面更加多样。如果说浪漫主义诗人写的主要是爱国主义内容的颂歌和哀歌以及描写大自然和爱情的诗歌、歌曲的话,那么现实主义诗人首先是投向公民诗歌和讽刺诗。同时还出现了革命歌曲、叙事长诗、诗体历史神话以及传说。

这个时期的立陶宛诗人有:A. 维什杰利亚乌斯卡斯、米克洛瓦拉(本名Ю. 米利亚乌斯卡斯-米克洛瓦拉)、Ю. 达瓦伊尼斯-希尔维斯特拉维丘斯、B. 库基尔卡、C. 达吉里斯、P. 马里纳乌斯卡伊杰、K. 瓦纳盖里斯、П. 阿尔明纳斯、C. 基姆扎乌斯卡斯、Ю. 扎乌艾尔维纳斯-基列纳斯。除了麦洛尼斯以外,П. 瓦伊恰伊基斯和 Й. 马齐斯-盖科什达斯也对诗歌作出了巨大贡献。

普朗纳斯·瓦伊恰伊基斯(1876—1901)是十九世纪末叶现实主义和民主主义诗歌的典型代表之一,他的作品不多,唯一的一部诗集是在他死后的 1903 年出版的。瓦伊恰伊基斯大大拓宽了民族诗歌的选题范围,丰富了它的体裁。他写作哀歌、讽刺幽默诗歌以及讽刺短诗。瓦伊恰伊基斯创造性地运用了民间文学,把社会生活主题和农民生活画卷引入到自己的作品中。他的诗作的主题思想是为人民服务。

181 · 尽管生活艰辛、疾病缠身,但是诗人并不悲观。他对人民的美好未来充满信心,并号召人们为之奋斗,他揭露沙皇专制制度,它的压迫政策以及民族迫害,批判立陶宛资产阶级(《孩子,坐下》、《唱起美妙的歌曲》、《我们的祖国正承受着灾难》)。瓦伊恰伊基斯运用诗歌语言讲述了社会的不公(《穿过篱笆来到花园》、《普通穷人来到世上》、《人们在劳作》),展现了农村中阶层的分化(《圣诞祝歌》等等),谴责了不公平战争(《英勇战斗的将领》等等)。诗人的爱情诗真诚而纯洁(《在拉玛乌雅山上火焰一直在燃烧》),而幽默诗和讽刺短诗则充满了戏谑情绪(《醉汉的歌》、《不要结婚,小伙子》)。

诗人最常用的是音节重音诗律,但是他也很好地掌握了六音步扬抑抑格,创造性地运用民间歌曲的旋律。他的诗作影响着后来的立陶宛诗人,比如 Л. 基拉、З. 盖列、A. 里亚科拉基斯、K. 宾基斯。瓦伊恰伊基斯翻译了很多俄罗斯和波兰诗人的作品,比如普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫、科诺普尼茨卡、莱纳尔托维奇等等。同时又向这些人学习诗歌技巧。他所有的

翻译作品生前几乎都在期刊上发表过。涅克拉索夫对瓦伊恰伊基斯的影响尤为深刻。从这个意义上说，瓦伊恰伊基斯非常典型的优秀哀歌《力量已经在削弱》是模仿涅克拉索夫这位伟大的俄罗斯诗人的《精力一年年在衰退》；讽刺诗《孩子，坐下》在嘲讽语气和场景上都与涅克拉索夫的《摇篮曲》非常相似。

约纳斯·马齐斯-盖科什达斯(1867—1902)是立陶宛现实主义诗人。他出生于一个贫苦农民家庭，由于没有受教育的机会，很早就开始工作，并投入到反对沙皇专制制度的社会活动中。由于担心被捕，他移民到美国，在那儿他担任立陶宛报纸《统一的立陶宛人》的编辑，参加工人运动，密切关注俄罗斯革命斗争的发展，和立陶宛民主主义作家保持着密切的联系。

马齐斯-盖科什达斯是立陶宛革命诗歌的开创者。在他的诗作中第一次喊出政治主题和革命口号(《穷人之歌》、《劳动人民之歌》等等)，热烈号召为反抗压迫而斗争。诗人对劳动人民的社会解放充满信心(《趁心中青春还未冷却》)。

盖科什达斯是他那个时代立陶宛最有修养的作家之一。他把莱蒙托夫、普希金、科诺普尼茨卡、康德拉托维奇，阿·康·托尔斯泰等作家的一些抒情诗翻译成了立陶宛文。他所翻译的世界革命诗歌尤其具有价值。他是十九世纪立陶宛文学中革命诗歌的杰出宣传者，最早把雨果、海涅、裴多菲、费迪南德·弗赖利格拉特、谢洛舍夫斯基、W. 哈森克莱维尔的作品翻译成本国语言。他的创作促进了后来一批革命诗人的形成和发展(Ю. 巴尔特鲁舍基斯、约瓦拉斯等)。

十九世纪最后十年立陶宛散文明显活跃，短篇小说占主要地位。

立陶宛几乎所有的散文家都写短篇小说(B. 库基尔卡、热迈杰、Л. 克里希乌卡伊基斯阿伊什别、B. 比达利斯、拉兹季努·比列达、Л. 基鸠列涅等等)。还有一些对主人公作长篇描述、情节展开广阔、具有惊险故事的作品(B. 库基尔卡的小说《长官》、C. 马杜拉伊基斯的《虚无主义者》、B. 比达利斯的《盖伊多修索瓦·欧努杰》、拉兹季努·别列达的《孤儿》，第一部立陶宛历史小说、B. 毕塔利斯的《阿利基芒塔斯》等等)。

在毕塔利斯的一些故事中能看到契诃夫的影响，短篇小说《大学生》表现尤为明显。而中篇小说《歪斜的新苗》则可以看到果戈理《死魂灵》的影响。

十九世纪末，立陶宛文学中出现了讽刺散文。其主要代表是温沙斯·库基尔卡(1859—1899)，他是立陶宛民族运动的大活动家、思想领袖，是杂志《钟》的积极合作者。

库基尔卡鞭挞沙皇官员的独断专行、官僚行政，揭露剥削制度、民族压

迫、人民在政治上的无权及其日益增长的反抗(《长官》,1895年;《立陶宛大桥的回忆》,1896年;《检查问题》,1897年;《群狼》,1898年)。

对库基尔卡的讽刺散文产生深刻影响的是萨尔蒂科夫-谢德林。这位立陶宛散文家熟知谢德林的作品并多次对其表示出赞赏。在库基尔卡的作品中占有重要地位的不仅有宣传现实主义的批判性文学作品,还有很多是翻译西欧、俄罗斯和波兰诗人的作品。

182・

这个时期,立陶宛的戏剧缺乏发展的良好条件。立陶宛语的话剧是遭到禁演的,上演范围仅限于戏剧爱好者中间。但是,这些话剧在人民的文化和政治生活中起到了重要作用。戏剧领域中,只有A.弗洛马斯-古茹基斯、盖杜拉基斯、热迈杰这一些作家的工作富有成果,他们创作了数量不多的剧本,主要是生活喜剧和有教育意义的话剧。

十九世纪末叶立陶宛文学批评中出现了思想上的差异。进步民主主义批评家(Й.什留巴斯、Й.马齐斯-盖科什达斯、Ю.安鸠卡伊基斯-卡尔涅纳斯、C.马杜拉伊基斯、B.库基尔卡、П.维什斯基斯)坚持现实主义原则,坚决反对反动的教权主义(A.雅科什塔斯、A.考纳斯、K.巴卡尔尼什基斯、A.米柳卡斯、A.布尔巴)。

十九世纪末叶,与其他民族,尤其是俄罗斯、波兰、德国的文学更加紧密的联系对立陶宛文学产生了积极的影响。开始有更多的俄罗斯、波兰、乌克兰和西欧的诗人、散文家的作品被翻译成立陶宛语。虽然当时的整体翻译水平不高(B.库基尔卡和П.瓦伊恰伊基斯的翻译除外),但是这些翻译作品对文学的发展和扩大读者的文化视野都起到了重要的作用。

2. 拉脱维亚文学

十九世纪五十年代中期,随着拉脱维亚民族的团结进程,在文学中的民族自我意识逐步增强。在这个时期产生了"新拉脱维亚"运动,就反封建的性质而言,这个运动与"新德意志"运动相似。新拉脱维亚人开始反对反动派,反对封建压迫,反对波罗的海地主在民族文化上的霸权主义,反对已经陈旧的道德和文学规范的斗争。这是民族解放斗争众多形式中的一种。与俄罗斯革命民主文化的联系促进了新拉脱维亚运动的民主主义特征。建立在俄罗斯进步美学思想和人民社会历史要求的原则之上,新拉脱维亚人为拉脱维亚民族文化、科学、文学、新闻学都奠定了基础。

新拉脱维亚运动在六十年代后半期达到鼎盛,它的领头人是那些在彼得堡、莫斯科、捷尔普特受到高等教育的拉脱维亚知识分子的代表:K.瓦尔捷马尔、K.巴龙、Ю.阿鲁南、K.毕耶斯巴尔基斯等等。就活动性质而言,

他们与十八世纪西欧的启蒙者相似。新拉脱维亚人创建了第一批大众公开图书馆，成立了由爱好者组成的剧团、合唱团以及歌曲节。他们也写作故事、诗歌、政论和科学随笔，编辑和出版期刊，还从事翻译活动。

1856 年《歌曲》集子在捷尔普特的问世是拉脱维亚文学生活中的一件大事，这部集子的编者是捷尔普特大学的学生尤里斯·阿鲁南(1832—1864)。在这部集子中汇集了三百一十八篇译作，收入了不同诗人的作品(贺拉斯、海涅、歌德、黑尔韦格、莱蒙托夫、乌兰德等等)。德国的牧师把拉脱维亚语叫做低等语言、农民语言，认为用它不能表达高级意识和深刻思想，不能塑造诗歌形象。阿鲁南证明了用拉脱维亚语是可以再现世界诗歌中的艺术形象的。阿鲁南之前的诗人都是借助于由德国牧师创立的拉脱维亚规范语，与他们不同的是，阿鲁南广泛运用民间的生动语言并面向具有高度艺术性的拉脱维亚歌曲。阿鲁南是天才的诗人，富有思想性的语言研究者，进步思想的宣传者。

《歌曲》于 1867 年再版，1869 年又出版了集子的第二部分，这以后，他的创作的社会反响增强了。集子中除了阿鲁南本人创作的诗歌外，还包括新翻译的西欧和俄罗斯诗人的作品。阿鲁南对其他民族的诗作怀有深深的敬意，在个别情况下，阿鲁南不是完全按原文译出，而是创造性地重新思考诗歌的内容，并把它和拉脱维亚现实联系起来。

阿鲁南批判封建观念和教会的诗歌和译作具有特殊的意义。这在拉脱维亚文学中绝对是全新的主题。阿鲁南为拉脱维亚民族诗歌打下了基础，他用节律和格律(古希腊罗马的六音步扬抑抑格、抑扬格和抑扬抑格的融合，头韵等等)丰富了拉脱维亚诗歌，还带来了一些新的诗歌体裁(十四行诗和八行两韵诗)。

1862 年在彼得堡开始出版由新拉脱维亚人创办的报纸《彼得堡报》，不过，它没有能力长期承受波罗的海沿岸地区贵族报刊检查的压力，于 1865 年停刊。但是，在这三年时间里，报纸完成了大量的工作，给它的读者提供了有关世界大事的信息，展现了议会制度和政治自由的优越性，通报了俄罗斯的司法改革和农民立法情况。虽然《彼得堡报》的编辑不是革命者，但它往往对读者产生了革命性的影响。

《彼得堡报》对拉脱维亚文学，特别是现实主义讽刺诗的发展也起到自己的作用。模仿俄罗斯 В. 库罗奇金的民主主义杂志《星火》的样式，这份拉脱维亚报纸也有幽默讽刺副刊《星火》，后来改名为《爱开玩笑者》。报纸以讽刺诗作为武器同落后、粗俗作斗争，嘲笑那些以自己民族为耻的人。在《彼得堡报》中也有一些写平常老百姓生活的文章。Ю. 阿鲁南的诗歌和《彼得堡报》上的讽刺诗反映了典型的现实性倾向，除此之外，还有拉脱维

亚剧院和戏剧的创始人阿道夫·阿鲁南(1848—1912)创作的第一部剧本,独幕笑话《家养的人》。

在十九世纪五六十年代拉脱维亚文学中开始形成现实主义,在七八十年代得以成功发展。现实主义作家逐渐从批判封建关系转到揭露正在成长的资产阶级的贪婪、伪善和市侩习气。现实主义的第一个大的胜利是由乡村老师考基特兄弟——莱尼斯(1839—1920)和马蒂斯(1848—1926)写的长篇小说《土地测量员的四季》(1879)。它问世后不久便在1880年以缩写的形式发表在俄语报纸《里加导报》上。

这部小说描绘了十九世纪七十年代拉脱维亚农村的生活,展现了乡村资产阶级在争取经济上掌权的斗争中的最初步骤。在作者看来,土地平分问题就如同一面棱镜,通过它可以观察两个小镇的居民的性格特点和道德原则。作者展现出所有的人都渴望过上幸福的日子,但是,各人对幸福的理解是不同的。小说的大部分主人公都把幸福与财富和权力联系在一起。在讽刺的图画里,暴露了富裕的地主的狡猾、富于算计和伪善。在他们(普拉特尼耶克、奥利尼耶捷)看来,所有的东西,包括爱情,都服务于赢利的渴望。作者以幽默方式揭示了穷苦农民(金茨斯、巴乌尔)的无知、轻信和局限性。作者悲剧性地描述了那些想成为诚实的人而未果的人们的命运。小说作者的成功之处在于塑造了人物鲜明的个性特点。

作品时而是悲剧性的描述,时而是喜剧性的描述;对爱情和自然的抒情诗性的描写与各种不同的意外事情的描绘交替。考基特兄弟嘲笑人类的弱点,同时又对平凡的小人物的灾难深表同情。“含泪的笑”是作者从海涅尤其是果戈理那儿学来的。

考基特兄弟对诚实的人深有好感。小说中的诚实的人是卡斯巴尔和里耶娜。主人公间纯洁而美好的爱情是他们从贪图私利的人和财迷们的包围中站起来的力量。从卡斯巴尔开始,拉脱维亚文学中引入了坚强、自立、勇敢的人物形象,而里耶娜则是第一个从心理上得到仔细研究的妇女形象。她的性格特点是高傲、精神纯洁、反抗周围的欺骗和卑鄙行为,这使我们想到奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》中的卡捷琳娜。

七八十年代拉脱维亚现实主义的成果中应该加入阿普斯舒·耶卡普(1858—1929)的短篇小说。考基特兄弟和阿普斯舒·耶卡普以社会类型的多样性丰富了民族文学。这些类型包括富农和贫农、地主和雇农、教师、土地测量员、乡镇法院成员、以前的沙皇的士兵和残废收容所的居住者。拉脱维亚最早的现实主义者鲜明而又形象地描绘了乡村日常生活,从心理上有根有据地描绘了人们的内心世界,并运用民间生动的语言形象地描绘了一幅祖国大自然的图画。

七八十年代，随着民族解放运动的开展和新拉脱维亚人对民间文学的兴趣日益增强，所谓的民间浪漫主义也得到发展。新拉脱维亚人理解拉脱维亚民间歌曲的伦理和思想美学的价值，号召收集和发表这些民间歌曲，并提出把民间文学作为现代文学的范本。

1869年教师、新闻工作者弗里茨斯·勃里弗杰姆尼耶克（原名为弗里茨斯·特列伊兰特，1846—1907年）在莫斯科大学自然科学、人类学和民族学友谊协会的资助下开始着手收集拉脱维亚民间文学。这项工作具有群众性，1873年出版了第一本拉脱维亚民间歌曲集，后来1881年出版谚语和谜语集，1887年第一本童话集问世。这些民间文学材料中的部分后来用俄语和德语发表。

· 184

八十年代中期，收集和整理民间歌曲的工作中又有新的人参加进来，他就是莫斯科中学的教师，《彼得堡报》的前任编辑科里什雅尼斯·巴龙（1835—1923），他把自己生命的最后四十年都献给了这项事业。1894年巴龙开始发表拉脱维亚民间歌曲集。到1915年，宏大的六卷本的《拉脱维亚民歌》问世，这部集子里包括了超过二十万首民歌。这是最为齐全的民间歌曲集之一，它对民族文学和民族哲学的发展具有巨大意义。

"民间浪漫主义"接受了民间口头创作的优秀传统。它积极地运用大量民间文学的艺术表现方法，为民族解放斗争的目标服务。经常被浪漫主义作家理想化的民族历史被提出是要证明，拉脱维亚民族在民族文化上到了从德国统治中解放出来的时候了。

"民间浪漫主义"的最杰出代表是A.普姆普尔和欧谢克里斯（本名米盖里斯·科洛戈杰米斯）。他们继承了Г.米尔盖里的传统，创造性地体现了拉脱维亚民间文学的原则，他们塑造了新的神话形象。在他们的作品中叙述了拉脱维亚人在十字军入侵之前的生活、拉脱维亚的神、睿智的领导者以及英雄和歌手。在自己的作品中诗人经常把拉脱维亚人民的命运和立陶宛人民、斯拉夫人民，尤其是俄罗斯人的命运联系起来。比如，Ю.阿鲁南在他的诗歌《早晨》中预言，东风将驱散所有的灾难，建立新的生活。A.普姆普尔在诗歌《东方与西方》中强调了俄罗斯人在拉脱维亚人民的命运中所起的积极作用。在"民间浪漫主义"的诗作中直接或者以比喻的方式号召人们起来斗争。欧谢克里斯在他的著名诗作《可以被毁但无法毁灭的热情火焰》中确信，虽然经济遭到破坏，长期受到压制，但是拉脱维亚人热情的火焰是"能够产生战士的"。

"民间浪漫主义"的最高成就是安德烈·普姆普尔（1841—1902）的叙事史诗《拉齐普列西斯》（1888）。早在六十年代，人们就开始尝试在民间文学的主题和内容的基础上建立起完整的拉脱维亚叙事诗，但这种尝试失败

了。安德烈·普姆普尔在自己的叙事诗中把过去和现在有机地结合起来。普姆普尔曾是土地测量员，他在拉脱维亚的很多地方都工作过，学过民间文学，非常了解人民的生活和他们的需求。他不仅写作诗歌，包括讽刺诗歌，而且还写作旅行随笔，在这些随笔中饱含对其他民族人民的敬意。普姆普尔天才地把民间文学和想象结合起来，用自己富有诗意的想象补充了拉脱维亚民间传说和童话的主题。叙事的中心人物是传说中的民族英雄形象拉齐普列西斯，他一直在和拉脱维亚人自古以来的敌人黑骑士作斗争。拉齐普列西斯是传说中的英雄，他有着一颗诚实的心，渴望公平，认为为人民的利益服务是每个人的最高职责。拉脱维亚的读者是怀着欣喜接受《拉齐普列西斯》的，把这部作品看成是爱好自由和坚强的象征。民间文学中英雄的形象和人民的命运联系到一起，这样一来，它就具有了新的社会政治意义。普姆普尔证明，民间诗歌是可以被成功地用来解决亟待解决的思想艺术任务的。拉齐普列西斯的形象以各种变体不仅出现在后来拉脱维亚经典诗人（Я. 莱尼斯的剧本《火与夜》）、苏联诗人（Я. 苏德拉勃卡恩的诗歌《拉齐普列西斯》）的作品中，还出现在拉脱维亚造型艺术和音乐中，并被赋予不同的意义。

和英雄主义主题并列的，在叙事诗中还有很强的批判倾向。普姆普尔用自己民族历史上的事实的具体评价加深了反映在民间文学中的对德国人统治的反抗。他表明，德国殖民者（骑士、神职人员、僧侣）出现在十三世纪，他们并不是如他们自己认为的那样具有最高程度的道德和文化，而实际上是强盗和压迫者："有着新的信仰的人们，/有着不可告人的图谋：/掠夺波罗的海的土地，/把那里的人们变为奴隶……"

在创作叙事诗的过程中，普姆普尔接触到其他民族类似题材的作品。185· 虽然在《拉齐普列西斯》没有直接借用，但是某些地方诗人有所借鉴，比如爱沙尼亚的史诗《卡列维波埃克》、芬兰的《卡列瓦拉》以及《奥德赛》。同时，《拉齐普列西斯》是不同于相邻民族的史诗的。普姆普尔在自己的作品中引入了具体的历史人物形象，现实的事件和证据，使得这部作品与《罗兰之歌》以及《尼伯龙根之歌》相似。

六十至八十年代，拉脱维亚民族文学取得新的成就，开始了快速发展时期，并为在几个世纪的压制之后获得机会来发展自己民族文学的欧洲其他民族所熟悉。

拉脱维亚哲学和经济观点很大程度上来源于西欧的进步社会思想。拉脱维亚思想家研究并吸收了空想社会主义者傅立叶和欧文，英国经典政治经济学奠基人亚当·斯密，哲学家培根、霍尔巴赫、黑格尔以及自然科学家达尔文等人的观点。

俄罗斯文学和俄罗斯革命民主主义者的创作也对拉脱维亚文学的思想艺术的提高起到了促进作用。从德国文学，尤其是德国殖民者宣扬的最没有价值的部分转向俄罗斯经典文学——这是拉脱维亚民族文化的奠基者最大的贡献之一。1877 年 Ф. 勃里弗杰姆尼耶克在一封信中指出："和德国的生活比较起来，我们和俄罗斯更加相似。我们应该关注使俄罗斯人民和拉脱维亚人民尽可能接近。因此，我们需要使俄罗斯的公众了解拉脱维亚人的内心生活，同时向拉脱维亚人展示俄罗斯人的精神财富。"

在莫斯科和彼得堡居住过的拉脱维亚作家和政论者们，熟知俄语和俄罗斯文化。他们开始用拉脱维亚语对其进行普及。有专门的机构在拉脱维亚的期刊上发表克雷洛夫、普希金、果戈理、莱蒙托夫、屠格涅夫、谢德林以及涅克拉索夫的作品。果戈理的喜剧《钦差大臣》对拉脱维亚戏剧艺术产生了影响，它首次于 1870 年在拉脱维亚上演。

Ф. 勃里弗杰姆尼耶克是拉脱维亚最积极的俄罗斯文化普及者之一。读者们怀着极大的兴趣阅读了他写的关于罗蒙诺索夫的书，这本书是《下层出身的伟大俄罗斯人》系列中的一本，再版多次，在拉脱维亚青年的教育中起到重要作用。1877 年 Ф. 勃里弗杰姆尼耶克把果戈理的小说《塔拉斯・布尔巴》译成了拉脱维亚语，这是当时最为成功的翻译作品之一。

越来越多的十九世纪英国、法国、美国以及其他国家作家的作品被翻译成拉脱维亚语，作家有狄更斯、司各特、雨果、儒勒・凡尔纳、斯托夫人。印刷发行了席勒、歌德、海涅、莱辛、毕尔格以及贺拉斯、奥维德等其他古代诗人的译作（主要是抒情诗）。还出版了俄罗斯、爱沙尼亚、立陶宛的民间文学。

对其他民族的思想和艺术价值的创造性的掌握领会一直持续到拉脱维亚文学发展的下一个阶段——"新潮流时期"。这是把马克思主义介绍给自己的读者的拉脱维亚知识分子的思想运动。新时期最重要的代表是 П. 斯杜琪卡、杨・莱尼斯、Я. 杨松-布拉温、Э. 维登鲍姆、阿斯巴济雅。

3. 爱沙尼亚文学

四十到六十年代一系列的政府法律在很大程度上决定了十九世纪爱沙尼亚社会的发展，并为农民赎回田庄以及小地主阶层的形成提供了可能。但是，人民的整体权利法律地位没有什么大的改变。除了乡镇行政机关和法院，自治地区，立法、高级诉讼程序以及警察机关和以前一样仍然被控制在为数不多的德国地主的手中，同时爱沙尼亚广大民众被剥夺了政治权利。结果造成人民的不满的增强，和其他的所谓俄国民族边区一样，这种

不满采取了民族解放运动的形式。爱沙尼亚的许多进步团体为了达到自己的目标而在俄罗斯社会中寻求支持。

这个时期最有影响力的爱沙尼亚文化活动家是“歌曲之父”弗里德里希·赖因霍特德·克莱茨瓦尔德(1803—1882),他在1857—1861年间发186·表了在爱沙尼亚民间传说的基础上完成的史诗《卡列维波埃克》。通过象征性的形象,《卡列维波埃克》描绘了爱沙尼亚人民的历史并抒发了对未来的希望。克莱茨瓦尔德是用类似于古代民间歌曲的诗歌韵律完成《卡列维波埃克》的,并加入了地道的爱沙尼亚民间歌曲。

《卡列维波埃克》对爱沙尼亚民族意识的觉醒以及爱沙尼亚文学和艺术都产生了很大的影响,它是爱沙尼亚文学中第一部进入世界文学宝库的作品。《卡列维波埃克》被翻译成德语、俄语、匈牙利语、拉脱维亚语、芬兰语、捷克语、立陶宛语、瑞典语以及乌克兰语;还有其他语言根据这部作品改编的散文。1866年在赫尔辛基出版了克莱茨瓦尔德的《爱沙尼亚古代民间童话》,这些童话也被翻译为其他几种语言。

期刊的出现促进了爱沙尼亚文学以后的发展。1857年,约刚·沃尔杰马尔·扬森(1819—1890)开始在比亚尔努发行周刊《比亚尔努邮差》,它开创了爱沙尼亚的期刊。从1864年,他在塔尔图编辑发行报纸《爱沙尼亚邮差》。尽管这份报纸在政治上是保守的,但是扬森还是展开了广泛的启蒙主义活动。爱沙尼亚南方城市塔尔图成了民族运动的中心。1869年在这里举行了第一个诗歌节,成立于1871年、为建立中等学校而搜集资助的爱沙尼亚亚历山大学校委员会,以及成立于1872年、后来成为文化中心的爱沙尼亚文学家协会,这两个组织的活动具有了全民族意义。波罗的海沿岸地区反对贵族在经济上和政治上的压迫的斗争和争取民族权利和爱沙尼亚民族语言的斗争结合起来,它的目的是为了建设民族文学、文化以及科学。

七十年代在民族运动中形成了两个派别:资产阶级保守主义者(И. В. 扬森、Я. 胡尔特)和资产阶级民主主义者。后者的领导者是政论家卡尔·罗伯特·雅各布松(1841—1882),他在自己的报纸《萨卡拉》(1878—1882)中致力于人民大众的政治觉醒和力量,尖锐地谴责了地主阶级以及支持地主的路德宗教会。

六十至七十年代是爱沙尼亚文学生活的繁荣期,产生了新的体裁和新的作家的名字。爱沙尼亚的许多作家是在德国的学校中接受的教育,因此德国文学对他们的影响最深。1861年Ф. Р. 克莱茨瓦尔德发表的诗集《合叶子》主要部分就是翻译的歌德和席勒的诗歌。他的第二部集子《维鲁歌手的歌》已经明显是爱沙尼亚的抒情诗,它其中也有不少借用的主题。叙事文学中的很多范本都来自于德国古典主义和浪漫主义作品以及“民间

文学”。

十九世纪最后三分之一的时间里出现了德国文学以及其他民族文学的翻译之作，这些作品大多是直接从德语翻译过来的。

爱沙尼亚六十年代出现的语言大师中最出名的是丽姬娅·桂杜拉(1843—1886)。她是著名的诗人，但是同时也写作散文和戏剧。尤其有意义的是她的爱国主义诗歌，是与民族复兴的思想一致的。她主要的诗集是《爱玛依卡河对岸的夜莺》(1867)。桂杜拉歌颂了祖国的美好，欣喜地叙述了自己对祖国的热爱以及爱沙尼亚对自己人民的信任。她的很多诗歌都是以爱情、大自然、故乡和孩子们作为题材的。丽姬娅·桂杜拉是第一个抒情诗人，她对爱沙尼亚诗歌的影响持续了好几十年。

这个时期的诗人还有一些，比如弗里德里希·库利巴尔斯(1841—1924)、米赫盖尔·维斯盖(1843—1890)(他也是一位语言学家)、阿多·列因瓦尔德(1847—1922)等等。

卡尔·罗伯特·雅各布松是作为记者、社会活动家和政论者的身份进入爱沙尼亚文化和历史的。他的作品《三个爱国者言论》(1870)引起了广大读者的关注，在这部作品中，他以辩论的口吻针对波罗的海德国历史学家的“文化传播”阐明了爱沙尼亚的一些历史问题。雅各布松对爱沙尼亚针对中学教育和农业的文学的发展做出了实质性的贡献。他对于民族散文的发展也产生了直接或间接的影响，关于这一点可以在雅各布·比亚恩(1843—1916)的作品中找到证明，例如短篇小说《自己家自己说了算》。

八十年代爱沙尼亚戏剧的代表人物是尤汉·库恩杰尔(1852—1886)。他最早的剧本受到了桂杜拉的影响。在他的喜剧佳作《军人》(1885)中，库恩杰尔把注意力集中在农村中的社会矛盾。尤汉·库恩杰尔同时也是位文学批评家。

八十年代，爱沙尼亚民族运动开始出现危机。以前提出的全民族的理想与社会以及国家政治的现实产生矛盾。在俄国的边缘地带，沙皇政府的反动政策变得更加残酷。波罗的海省份里实施了一系列的改革，虽然这些改革在一定程度上削弱了贵族和路德宗教会的政权，但是，它们的直接目的不是为了改善当地居民的权利状况，而是为了加强君主专制统治。

· 187

但是，不管反动势力如何压制，爱沙尼亚的社会和文化生活还是在继续发展。开始有更多的报纸发行，出现了最早的文学艺术杂志《自己的土地》和《娱乐杂志》。这些杂志向读者介绍了俄罗斯和俄罗斯经典文学之作。俄语的普及在很大程度上促进了十九世纪末叶爱沙尼亚文学目标的转变：学校里开始学习俄罗斯经典作家作品，他们的作品也被翻译成爱沙尼亚语。

八十到九十年代搜集民间文学成了全民族的任务，这项工作的领导者

是著名的语言学家、民俗学家雅科夫·胡尔特(1839—1907)。作家们更多地把目光投向历史题材,民间童话和(迷信)传说的主题也被广泛地运用到抒情诗和戏剧的创作中。

雅科夫·塔姆(1861—1907)在自己的作品中运用了民间创作主题。他最喜爱的体裁是谣曲和短小叙事诗,这些诗的影响主要是在农民中。作家在整体上描绘了一幅爱沙尼亚农村生活的现实主义图画。在出版的塔姆成功的译作中有克雷洛夫的寓言、莱蒙托夫的谣曲、普希金的长诗等等。这些作品的翻译无疑对他本人的创作尤其是寓言的创作都产生了良好的影响。

爱德华·伯恩豪(爱德华·勃隆堡,1862—1923)是当时历史小说的天才创作者之一。直到今天,他的小说《复仇者》(1880)仍是畅销书之一,特别是在年轻人中大受欢迎。这部小说的主题是尤里节之夜(1347)反对驻扎在爱沙尼亚北部的丹麦统治者的农民起义。作品中典型的反封建主义的斗争热情来源于作者所处时代的政治氛围。其他写作历史题材的作家(安德列斯·萨尔、雅科·亚尔夫)在技巧上比伯恩豪逊色。

六十到八十年代的作家的主要创作方法是带有强烈启蒙主义因素的浪漫主义。这在诗歌以及历史散文中表现尤为明显。尤其是在八十年代,在现代题材的散文以及戏剧中,为现实主义的发展奠定了前提。虽然这里启蒙主义的倾向还是很明显。

但是,很多作品的艺术水平还是不高。尤其是八十年代的抒情诗大多具有跟风性质,诗人们重复着以前年代的一些主题。

九十年代在爱沙尼亚文学中出现了一些新的趋势,这是和工人阶级的作用增强和唯物主义与马克思主义思想的传播密切相关。说到爱沙尼亚诗歌的复兴,就不能不提到海涅(从克莱茨瓦尔德开始,爱沙尼亚的诗人都对海涅的创作产生兴趣)的作用,他在十九世纪最后十年中尤其受欢迎。

安娜·哈瓦(1864—1957)的最早的抒情诗集《诗歌》(1—3 册,1888—1897 年)就使自己备受关注。读者们折服于她的爱情诗歌以及对农村生活幽默写实描写。在世纪之交,卡尔·爱德华·修特(1862—1950)的诗歌脱颖而出,他创作了许多爱国主义诗歌、抒情诗、幽默诗,作品中充满忧伤和疑惑。

现实主义流派开始在爱德华·维尔杰(1865—1933)的作品中为自己铺设了更为宽广的道路,他早在 1887 年时就宣称坚持“现实主义或者自然主义观点”。九十年代初期,除了维尔杰外,还涌现了一些描绘农村日常生活的著名作家,比如尤汉·里夫(1864—1913)、奥古斯特·基茨堡(1855—1927)。

十九世纪末期，现实主义在爱沙尼亚文学的创作方法中占主导地位。同时，它的批判趋势也在增长。批判现实主义的最初成就是1893年和1896年出版的Э. 维尔杰的小说《一杯毒酒》和《到寒冷的边疆去》。1898年，完成了他的小说《铁腕》，讲述的是纳尔瓦无产阶级的生活。世纪之交恩斯特·彼得森-夏尔加瓦(1868—1958)发表了短篇小说尖锐地批判了农村环境。 ·188

十九世纪下半叶，爱沙尼亚文学中出现了新的体裁(叙事诗、历史小说、戏剧、政治新闻、政论文)。现实主义在爱沙尼亚文学中的确立不能没有俄国其他民族文学，尤其是俄罗斯文学的影响，对俄罗斯文学的认识在爱沙尼亚明显增强。西欧文学在爱沙尼亚批判现实主义的形成的历史中也起到了很大的作用，特别是德国、法国和斯堪的那维亚文学。这样，十九世纪下半叶不仅标志着民族文学的产生，而且标志着其加速度发展，加入到全俄罗斯的文学进程以及世界文学之内。

第四章　俄国境内的摩尔达维亚文学

十九世纪下半叶摩尔达维亚文学传统继承发展的历史特点是，普鲁特右岸的摩尔达维亚和比萨拉比亚平行发展。正如写罗马尼亚文学那章中所介绍的，普鲁特右岸的摩尔达维亚作家的创作实际上是在瓦拉西亚和摩尔达维亚联合王国(1859年宣布合并，1862年开始称为罗马尼亚)的社会历史和文学进程的环境下发展的。但是，它没有把视线从摩尔多瓦的民族历史史实和摩尔达维亚王国的文化和语言发展的经验移开，因此C. 涅格鲁齐、B. 亚历山德里、A. 鲁索、Б. P. 哈什德乌、M. 爱明内斯库、I. 克良格等人的作品不仅是罗马尼亚文化的经典之作，也是摩尔达维亚文化中的经典。

比萨拉比亚的文学生活被纳入了全俄罗斯历史和文学进程的轨道中。当时它的内容包括对普鲁特右岸摩尔多瓦作家的艺术成果的接受。例如，在1865年出版的为比萨拉比亚中学编写的教科书中，教育家И. 东契夫收入了亚历山德里以及其他普鲁特右岸的作家的诗作。亚斯剧院在1869年、1884年、1887年基什尼奥夫巡回演出时期上演了亚历山德里的戏剧。还在十九世纪时，民间创作的搜集者们就在比萨拉比亚庆祝亚历山德里、爱明内斯库、克良格作品的民间化。彼得堡、莫斯科、基什尼奥夫和敖德萨等地出版的文章和译作推动了亚历山德里、科加尔尼恰努、爱明内斯库以及其他一些作家作品的普及。摩尔达维亚的作家们有不少都是使用俄语走上创作之路的。在他们的活动中，对俄罗斯诗人和散文家作品的翻译占有很重要地位。

沙皇政权关闭当地学校对边疆地区文学发展起了阻碍作用。当地没有可能出版本族语言的作品，当地诗人和散文家一般都是在罗马尼亚出版自己的作品。

对比萨拉比亚的摩尔达维亚文学家来说，十九世纪下半叶还是诗歌表现艺术和诗的格律形成时期，是掌握了在亚历山德里、爱明内斯库、克良格等人的作品中开掘的文学语言资源（这对于诗歌和散文都是亟待解决的）时期。

从这个意义上说，阿列克西斯·纳克（1832—1915）开创的事业是值得注意的。他出生在巴兰涅什德一个乡村退伍上尉的家庭。从士官学校毕业以后，他当过军官，参加过克里米亚战争。退伍后，他回到比萨拉比亚，在那儿担任行政职务，负责《比萨拉比亚省公报》非官方部分的编辑。1867年，纳克准备翻译一本俄罗斯诗歌集，并取名为《铃兰》。他关注民间语言以及文学本身语言资源，这在从莱蒙托夫的作品，尤其是哲学抒情诗和《恶魔》的翻译中得到很好的体现。在《恶魔》的译作中，民间语言、民间俗语和文学新词结合在一起，这是受到了普鲁特右岸的摩尔达维亚作家作品的有益影响。纳克翻译的集子直到二十世纪初期都没有出版，只是以手稿的方式流传。但是，他是后来摩尔达维亚作家在翻译上有所成就的先声。

纳克自己还写作了一个诗歌集子（《献给那些1867年打算到外国旅游的人的诗》，讽刺诗尝试），但是这些诗歌是偶尔写的，也没有上升到进行重要艺术概括的高度。纳克还写作了第一部《从远古时代起比萨拉比亚的历史》（敖德萨，1873—1876年）。这本书极力恭维沙皇独裁政策，但是也包括了一些客观的判断和观察，涉及历史、社会和文化现实以及反对奥斯曼压迫的斗争。

189·

出生在比萨拉比亚村的季米特里·佩特林诺（1838—1878）发表的作品数量非常之多：在切尔诺夫茨出版了他的抒情诗集《墓地上的花朵》（1867）、《光与影》（1870）。亚历山德里非常赞赏佩特林诺最初的诗歌创作。但是从整体上来说，尽管佩特林诺的诗在形式和语言上有所长，但其诗歌内容没有分量，主题局限于个人的震惊和没有实现的愿望："我把自己的生活和名字都沉没在泪水里"（《歌曲的使命》）；在文学历史上，佩特林诺留下了攻击M.爱明内斯库和其他一些著名作家的恶名。

格奥尔基·白温（1848—1875）是一个出身农民的诗人，出生在比萨拉比亚的一个叫范列什德村。这位自称"不起眼作家"的诗人留下了一本写有一百六十六首诗的本子（部分诗歌于1920—1923年发表）。就形式和内容而言白温的作品介乎于民间歌曲和文学创作。

来自布科维纳的乌克兰诗人、作曲家伊西多尔·沃洛普盖维奇（1836—

1903)用摩尔达维亚语完成了大约五十首诗歌和长诗。这些通常是他的乌克兰作品的摩尔达维亚语版。比如,他用两种语言写成了关于十九世纪初叶布科维纳人民的复仇者伊沃尼盖·达尼耶的故事。乌克兰版和摩尔达维亚版的哀诗《给我演一曲吧,老茨冈人》成为大家熟知的民间歌曲。

十九世纪下半叶,占摩尔达维亚文学首要位置的是散文。出生在基什尼奥夫的康斯坦丁·斯塔马季-丘利亚(1828—1898)的创作道路非常独特,他是作家康斯坦丁·斯塔马季的儿子。在用摩尔达维亚语写作之前,斯塔马季-丘利亚在很长的时间里是使用俄语以及法语、德语来写作(有很多年他是以俄罗斯使馆秘书的身份待在巴黎、伦敦、柏林)。他最大部分的作品(用俄语写成的戏剧、轻松喜剧、故事、回忆录)都是从五十年代起在基什尼奥夫和敖德萨出版的,其中包括话剧《莱蒙托夫的死》(1885)。后来他用摩尔达维亚语写作了一系列作品;在很多情况下,这些作品都是作者把自己用俄语写成的作品翻译过来并加以改编。在切尔诺夫茨出版的作品有:两卷本的《戏剧作品》(1888年,1893年)、《萨哈林岛,流放者的秘密区域,现代长篇小说》(1894)、《文学万花筒、幻想、回忆和琐事》(1898)、《来自比萨拉比亚的回声》(1898)等等。

和戏剧比较起来,斯塔马季-丘利亚的小说更加丰富和多样。作者宣称要以屠格涅夫和果戈理为榜样,描绘了故乡大自然的画面和狩猎的生动场景(《在比萨拉比亚狩猎》)。他在乌克兰民间传说的基础上,完成了讲述一对年轻恋人的戏剧性的中篇小说,小说中充满对农奴制度的谴责(《林中小花》);他写作了浪漫主义化的社会心理小说《走私者》和充满想象以及对物质利益的哲学思考的作品(《在梦中和现实中》、《一只蚊子的故事》);写了在德涅斯特河上要塞的小说化历史随笔以及对流放者在萨哈林岛遭受灾难给与深厚同情的故事讲述。在斯塔马季-丘利亚那里,现实主义描写、浪漫主义情形和场景结合在一起。对当时社会现实的批判、对私有制原则的揭露、对宗教思想的负面评价,这些都是作家作品的典型特点。

B. 克拉谢斯库、З. 阿尔勃列-拉利的文学创作反映了革命民主思想的影响。

维克多·克拉谢斯库(斯特凡·巴萨拉比亚奴,1850—1917年)参加过民族运动,由于受到警察机关的追捕,他移民到了瑞士,在那儿和其他的政治移民一起出版文学作品以便在俄罗斯秘密传播,后来他又去了美国。他曾试图回到自己的俄国故乡,但是没有成功,这以后,他搬到了罗马尼亚,在那里参加进步书籍的编辑。

他翻译了果戈理(《轻便马车》)、萨尔蒂科夫-谢德林(《可怜的狼》、《美德和恶习》)的作品;用自己的方式阐释了屠格涅夫的《孤狼》(《监工云·布

兹德刚》);在涅克拉索夫的"时间"系列抒情诗(《早晨散步》片段)的影响下写了随笔《葬礼》。克拉谢斯库还写作了四卷本的《随笔和短篇小说》(1893)。在他那里,严峻的生活现实画面和对社会不公以及宗教、民族的偏见的谴责结合在一起。他是最早描写比萨拉比亚农民的作家之一。他对农民的不幸深表同情,并为他们的优点辩护(《是他错了吗?》、《野蛮人》、《盗马者》)。《基什尼奥夫宗教学校生活随笔》使克拉谢斯库有理由被称为"摩尔达维亚的波米亚洛夫斯基"。

190・

取材于多瑙河的渔夫生活写成的悲剧小说《斯比尔卡》是他的佳作之一。强壮有力、勇敢、说服渔夫们反抗那些吸血鬼富人的摩尔达维亚英雄形象,无疑是一个艺术新元素。

出生在切尔诺夫茨的扎姆菲尔・阿尔勃列-拉利(1848—1933)曾求学于基什尼奥夫、莫斯科、彼得堡。当他还是一个二十岁的大学生时,由于和涅恰耶夫团体有联系而被关进彼得保罗要塞,后来又被流放到克拉斯诺亚尔斯克。后来他从西伯利亚逃了出来,移民到瑞士,在进步移民期刊担任编辑,还加入了第一共产国际。在这个时期,他的政论性的历史随笔《巴黎公社》和《饱汉和饿汉》使他声名鹊起。阿尔勃列-拉利和著名的革命作家Л. 卡拉维罗夫和 X. 波特夫都保持着联系。在回忆录《监狱和流放》(1894)以及《流放中》(1896)里,阿尔勃列-拉利讲述了俄罗斯六十到七十年代民族运动的参与者。这两本书都是作者搬到罗马尼亚后,在那里出版的。对摩尔达维亚文学来说,阿尔勃列-拉利第一个创立了反对专制制度的革命者和战士的形象。

十九世纪下半叶,摩尔达维亚民间文学中又增添了新的作品,比如描写俄土战争的歌曲、传说,以及口头回忆录,在这场战争中,比萨拉比亚人是站在俄罗斯军队这一边,他们往多瑙河外供应弹药、食品,并运送伤员(最早的关于普列文战役的摩尔达维亚歌曲的记录是在 1884 年在德涅斯特两岸同时完成的,这样类似的歌曲也在罗马尼亚、保加利亚、东斯拉夫、加告兹、爱沙尼亚、楚瓦什等语言中存在)。

Г. 马丹和 З. 阿尔勃列-拉利在布哈加勒斯特最早出版了摩尔达维亚民间文学中比萨拉比亚的抒情诗和叙事诗的手记。

第五章 犹太文学

十九世纪中叶是新犹太文学发展新阶段的开始,这种文学在东欧(主要是西部俄罗斯,还有波兰和加里西亚)的发展达到了很高的水平,八十年代末随着许多犹太人移居西方,大部分甚至漂洋过海,这样用犹太语创作的

文学在美国，部分在加拿大和阿根廷得到了蓬勃发展。

凭借一些创始人——以撒·莱文松、埃廷格尔、A. 阿克肖恩费尔德丰富的创作经验，经历了特殊的本民族形式启蒙思想（"哈斯卡拉"）的影响，俄国的依地语文学在比较短的时间内进入了思想和艺术审美上的成熟阶段。当时的社会政治气氛也对这种现象的发生起了促进作用，六十年代正处于俄罗斯第一次革命的形势下，也正好是改革的时期。在新犹太文学最初的经典作家的世界观和创作活动中都留下了俄罗斯成长中的平民民主派思想权威和如日中天的俄罗斯批判现实主义的烙印。犹太文学始终贯穿着民主主义思想，反对民族压迫（特别是在变本加厉的亚历山大三世的年代），顽强地同犹太僧侣们的宗教蒙昧主义和专横武断的"中世纪"思维体制作斗争。这个对犹太人来说极其现实的问题在十九世纪初一些文学启蒙家的文学著述就已经触及，到六十至七十年代它成了一个中心问题，并极大地提高了文学的艺术水平。

到十九世纪下半叶一批杰出的文学家脱颖而出：A. M. 季克（1814—1893）；写了不下三百篇富有教育意义的故事的戏剧家和小说家 A. Б. 戈特洛比（1811—1899）；诗人歌手沃尔夫·恩克兰茨（1823—1883）和别尔·布罗德（1815—1868），他们向社会中的不平等现象提出了强烈的抗议。另外，享有很大知名度的还有佩雷斯·斯摩棱斯基（1840—1885）的长篇小说，M. Л. 利林布卢姆（1843—1910）的政论文和 И. П. 戈尔东（1830—1893）的历史诗歌。

十九世纪上半叶"犹太的克雷洛夫"埃廷格尔（1800—1856）沿袭本民族的创作传统，写出了一些有自己风格的寓言、童话故事和讽刺短诗。为依地语文学奠定基础的其他作者的作品也具有讽刺语调。

· 191

阿夫拉姆·戈尔德法金（1840—1908）为新犹太文学的形成做出了杰出的贡献，他是民族戏剧的奠基人，在戏剧创作方面硕果累累。以严谨闻名的语言大师 I. -L. 佩雷斯这样评价他：戈尔德法金很天真，有些地方甚至是原始的，但是他是富有民族特色的、诚挚的和具有音乐才能的作家。由于他与俄罗斯民主主义批判文学和犹太圈里的民主启蒙主义的联系紧密，所以戈尔德法金的创作深深地扎根于人民的生活，他就像那些江湖艺人经常在讽刺性的俏皮话里面所表现的那样，从人民反抗倾向日益明显的思想中找到了创作的支点。

戈尔德法金的戏剧尽管有明显的局限性，但它们还是给社会意识中那些陈腐传统带来了巨大的打击，他的那些最受民族派观众喜爱的戏剧（《祖母和孙子》、《巫师》、《两个老实人》等）都是以人民对戏剧的认识为基点进行创作的，他讽刺的对象是那些陈旧的生活方式和对宗教的盲目狂热，在

他的讽刺中充满了对贫苦人民的深切同情。戈尔德法金宣传启蒙思想，他从人民的智慧里受到了鼓舞，充分相信人民的力量。他所塑造的爱说俏皮话的人的搞笑形象非常受欢迎，他的很多诗歌都作为民歌的形式被广为传唱。

虽然戈尔德法金的作品受本民族精神的影响非常深厚，其中所包含的本民族民间创作的养分是非常丰富的，但这位犹太民族最伟大的戏剧作家仍然不止一次地强调自己同俄罗斯戏剧和整个俄罗斯文学精神上的联系。在这方面他自己说得非常明确："谁如果有机会拜读俄罗斯头号杰出的评论家别林斯基的作品，那么他就会坚信不疑：这位杰出的俄罗斯人对原则问题是多么的严格，对所有的欺骗和粗俗是多么的憎恨。当我着手写犹太戏剧的时候，我想要追溯同胞们曾经走过的道路。"

八十年代初，当沙皇政府下令禁演犹太戏剧后，戈尔德法金不得不移居国外。

也正是在六十至七十年代，绝大部分犹太知识分子处在革命民主思潮的影响下，全心全意地听从车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫和皮萨列夫的教诲，很多以古犹太语开始创作生涯的文学家坚决地改变了创作方向。

一种用人民大众并未掌握的语言创作出的文学艺术，同宗教世界观联系极为紧密，大多数情况下它具有精英性，按其本质来说是倾向于保守的。但这一文学背后却有着千百年积累的经验。犹太口语语言——依地语起源于日耳曼方言，虽然用这种语言创作的作品在中世纪就已经出现了，但其地位并不高。随着时间的推移这种语言仍然逐渐地丰富起来，变得更灵活、更富表现力，但同时也遭到了不同程度的损坏，其中充斥着大量的其他民族的文化成分。在这样的条件下，要使这种平民百姓的犹太语得到承认，使它具有同古代犹太文学语言相同的地位，斗争非常尖锐，需要有巨大的勇气，特别是"哈斯卡拉"运动的理论家、犹太人的启蒙运动者们，在这个问题上立场并不一致。

与他们相反的是，阿克肖恩费尔德（1787—1866）以他的长篇小说《帽子》（1861）开了犹太散文讽刺艺术的先河，他和他的一些志同道合者坚定地相信这种人民语言具有光明的未来。1841年，他在写给教育部大臣乌瓦洛夫的信中提出了必须重视这种犹太语的充分理由，论述这种重视的爱国意义和道德意义。稍后不久，在一次同依地语反对派的激烈辩论中，杰出的小说家、现实主义作家、讽刺作家利涅茨基证明说，不管有多少障碍都应该达到这个既定目标。他指的是要建立起一种有血有肉的、货真价实的、让民众能够接受并理解的文学，要让人们能够接受并理解文学。利涅茨基坚持认为，只有用这种简单易懂的、人们在日常生活中使用的语言进行创

作，文学才能够真正面向自己的兄弟，面向那些受尽折磨的贫穷的手工业者、小商人、搬运工人、雇农，才能够唤醒他们起来反抗压迫。

利涅茨基(1839—1915)出生在文尼察，此后长年住在敖德萨，他属于犹太启蒙运动中的激进派。他主要是以《一个波兰小男孩》(1868)一书的作者而出现在文学史上的，该书尖锐讽刺了教权主义的清规戒律和其一成不变的陈规陋习，讽刺了人们对宗教的盲目狂热，还批判了那些日益陈旧的生活方式。作者给了犹太的“黑暗王国”及其卫道士们重重的一击，这也难怪那些教权主义者们非常敌视这本洋溢着才华的小说了。

· 192

《一个波兰小男孩》讲述的是一个来自底层的人在宗教蒙昧主义的影响下走向堕落的悲伤故事。在谈到《一个波兰小男孩》的时候，历史学家们有充分的理由把它跟波米亚洛夫斯基的《神学校随笔》进行多方面的比较：它们在抨击那些摧残人的心灵的精神牢狱方面产生共鸣，这两部运用如此不同素材创作的作品都极其明确地表达出了强烈的抗议。《一个波兰小男孩》的作者是文学史上第一批质疑犹太民族利益的统一性命题的作家之一，这位讽刺作家毫不留情地抨击了那些“自己的”剥削者，同时也批判了那些神职人员，他们无耻地进行欺骗和毫不怜悯地剥削那些犹太贫民，并因此过着寄生虫式的生活。

十九世纪下半叶犹太文学中出现了向批判现实主义转化的趋势。公认的现实主义文学的奠基人门捷列·莫伊赫尔-斯伏里姆(1836—1917年，本名是阿布拉莫维奇，笔名从古犹太语翻译过来是书籍推销员的意思)的作品尽管带有明显的民族特征，但在很多方面都与十九世纪俄罗斯文学遥相呼应，其中部分与果戈理和谢德林的作品很相似。

门捷列·莫伊赫尔-斯伏里姆常年住在敖德萨，最后在那里去世。作家曾经历了世界观的复杂演变，作为一位独特的现实主义作家，他的诗学风格也经历了高质量的转变过程。跟其他同时代文学创作者一样，在“哈斯卡拉”思想的影响下，阿布拉莫维奇开始也是用古犹太语创作的。在屠格涅夫的《父与子》的启发下他用这种语言创作了一部具有启蒙主义色彩的同名小说，在这篇反映子辈与父辈之间冲突的小说中不乏华丽的辞藻和臆造的冲突。他后来在他的自传里谈到，正是屠格涅夫帮助他从天上回到了地上。他的第一部用依地语创作的作品《小人物》就已经成了文学领域的一件大事。1865年，小说以匿名的方式单独发表，到了1879年，它经过彻底加工出版了第四版，并且署上了作者后来广为人知的笔名。《小人物》公开的极强的社会目的性使它与以前那些启蒙教育思想文学比较起来显得地位尤其突出，作家提出了一些迫切的、尖锐的、直接关系到民族利益的社会现实问题。

利涅茨基站在犹太文学批判现实主义源头，而门捷列则用自己的作品标志着批判现实主义的一个崭新的、更为成熟的阶段的到来。肖洛姆-阿莱汉姆称门捷列为“犹太文学的祖师爷”，他认为，作为一位现实主义艺术家，门捷列为本民族文学所作出的贡献可以与果戈理为俄罗斯文学所作出的贡献相媲美。

不久前的文学前辈、同时代人、门捷列都试图使新的生活素材具有经过传统考验的旧的形式。他们作品中的现实主义的萌芽往往巧妙地同富于教导意义的古典主义元素交织在一起。他们还没有完全摆脱感伤主义的模式，概括、抽象的形象和臆造的内容在作品中占据了相当大的部分。门捷列是一位典型的平民民主主义者，他从现实生活中获得灵感，真实地再现了现实生活中的矛盾和冲突，并把它们上升到了社会哲学的概括高度。作家曾经接触过车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的作品，也熟悉俄罗斯和西欧的涉及哲学和自然科学方面的文学，所有这一切不仅在他的艺术创作中鲜明地体现出来，而且还在他六七十年代的文学审美评论里有所体现。

《劣马》(1873)是一部辩论性的作品，其中充满了对因循守旧、消极等待和长期忍耐的精神状态的否定，作者克服若干个世纪的传统消极力量，表现出了一位自发的唯物主义者的思想。门捷列下面的一段话具有重大的启发意义：“所有的人都在叫，都在嚷，可是这能有什么用呢？……为什么？这是因为在这个世界上只有一种法则能够统治万事万物，当然也包括人类，我指的这种法则是那种所有人都要吃饭这一著名的法则……”

唯物主义的处世态度是门捷列·莫伊赫尔-斯伏里姆所固有的，虽然只是自发的，有很多方面甚至还比较幼稚，但这已经足够确定他创作中的现实主义特征了。他直到去世前(1917)仍然是个启蒙主义者，没有能够突破新的幻想和新的启蒙主义教条。但他坚决反对犹太地区野蛮的中世纪余孽，反对对贫苦人民的残酷剥削，反对那些使人们处在黑暗和无知中的势力，反对那些使民族走向愚昧和闭塞的恶政，门捷列第一个在犹太文学史上明确地、令人信服地揭示了社会的本质，而且还部分地揭示了这种现象的阶级根源。作为一个艺术家，他试图弄清楚历史进程的规律性，他批判地对待腐朽的民族传统，但是他不是虚无主义者，他有点类似那个时代的另类的激进主义者。也正因为如此他才能够勾勒出资本主义来临前俄罗斯的犹太人的大幅的、多姿多彩的生活全景图。

193·

门捷列不仅仅是一位人民生活的风俗画家。这位大师的最主要的创新在于他是犹太文学史上第一个以人民中的一员的眼光来看待生活，站在人民的立场上去评价世界的人，他的这一创新使他从同情穷人小说的背景中突出出来。在这样的情况下故事的讲述者和小说中的人物之间的距离被压

缩到了最小。这一点体现在门捷列作品中的思想形象序列中，也反映在他的政论文中。中篇小说《珍贵的戒指》(1888)中具有自由思想的主人公说："只有那些与人民血肉相连、急人民所急、痛人民所痛的人……才能真正体会得到人民的苦难和痛苦。"在给把自己的作品译成俄语的翻译者的一封信中门捷列承认，有时他一提到富人的名字，他就会像火山一样地爆发，言语中充满了激情和愤怒，就像在喊抗议口号："救命啊，有人抢劫啊！"

门捷列克服正统"哈斯卡拉"运动信徒们的启蒙现实主义的局限，从而实现了向真正的现实主义的转变，这一点不仅《小人物》这一部作品能见证，他的献给"地狱"中的人的中篇小说《无用的筹码》(1869)也是一大明证。他的抨击性戏剧《达克斯狗》(1869)充满了战斗精神，在这篇小说中撕下了那些在犹太人居住区受专制赞许占统治地位的教权主义党羽们的面具，揭露了那些在格鲁普斯克深深扎根的贪赃枉法行为。作为谢德林所塑造的象征形象"格鲁勃夫小镇"一样，门捷列在他的《达克斯狗》中也塑造了一个具有高度艺术概括意义的格鲁普斯克，它的原型是别尔基切夫，它成了一个否定性形象。

作家借鉴果戈理的经验，从启蒙运动的现实主义转向了批判现实主义，在《达克斯狗》中还能发现《钦差大人》的影响。在研究门捷列的文献中，经常可以看到人们将他的作品与果戈理笔下的人物，同果戈理对卑劣人行径进行的批判相类比。门捷列和谢德林的相似也是很明显的，这一点只要把俄罗斯讽刺作家的《干活的马》(1885)与门捷列那部比谢德林的作品早知名十二年的《劣马》作一番比较就足够证明了。很多意义深远的寓意在两位作家的创作思维下独立地诞生了，这种类型学的共同性是显而易见的。

上一时期的文学诗学和修辞的痕迹不仅仅只显露在门捷列的早期创作中，但是作家热情并成功地克服了启蒙运动者的浮华的辞藻、纠缠不清的教诲和感伤主义情节剧成分。他的优秀散文不仅仅逻辑上合情合理，从心理学角度而言也是非常可信的。像前辈们一样，他的写作非常具体，但是尽管他的勾画非常精确，有点类似于自然派的风貌素描，尽管他画出了他所熟悉的犹太环境中所有的微小细节，展现出了它的每一个特征，但这位《小人物》、《珍贵的戒指》、《本雅明第三旅行记》的作者还是没有成为风俗派作家，因为他的每一个细节在审美上都是理性的，都是富有思想的，都是服务于艺术概括性的。

这位"犹太文学的祖师爷"的作品之所以到现在还广为流传，是因为作家能够在犹太人居住区这个与世隔绝的地方揭示出人类普遍的社会政治和道德心理的演变过程，而这种演变在全世界范围内都发生过，而且正在发生。

门捷列综合了民间创作的表现手法和世界文学的创作经验，其中也包括宗教文学方面的经验，他对这种经验的接受是带有批判性质并建立在推陈出新的基础之上的。所以，门捷列很乐意巧妙地对《圣经》进行讽刺性的模仿，主要是在风格上的模仿，这方面取得最大成功的是《本雅明第三旅行记》(1878)。门捷列这部通常被称作是“犹太人的堂·吉诃德”的讽刺小说，它是十九世纪下半叶犹太文学史上批判现实主义成就的顶峰。

这部作品到现在还具有鲜活的现实意义，它是对盲目的宗教狂热、民族闭塞和毫无根据的幻想的最好批判。

门捷列·莫伊赫尔-斯伏里姆的创作，为新型的十九世纪新犹太文学积累了很多宝贵的经验，并把它引到了俄罗斯和欧洲文学发展的康庄大道上。

194·

第六章　伏尔加河流域和乌拉尔地区各民族文学

在伏尔加—乌拉尔地区文学史上，十九世纪是其发展过程中第一次明显地显现出其统一性特征的年代。这里出现了一些文化中心，有了用母语创作的作品，各种文学之间也建立起了相互联系，在与近邻俄罗斯或国外的文学的相互影响过程中取得了新的发展。

伏尔加—乌拉尔地区大致位于乌拉尔山和伏尔加河之间，沿卡玛河、白河一路延伸，从北方的北冰洋开始，几乎到达南方的乌拉尔河和无边无际的草原。该地区地域广阔，分别与一些北方民族、多语言的、大得似乎没有边际的东方和西边的罗斯相邻，这里的民族非常清楚他们共同的悲惨命运(如遭受蒙古人入侵)，也很清楚他们的历史命运是密不可分的，所以习惯和和睦睦地群居在一起。但同时在畜牧业者、原始的狩猎人、生活在北方海边或者河边的以渔业为生者以及种地的庄稼人之间的差别还是很大的，他们的生活方式和传统不同，更明显的是他们文化发展水平的差异。

这一地区是在很久以前的民族大迁移和迁徙过程中形成的，那时候这些民族被巨大的历史浪潮挤到了这个远离古代和中世纪文化中心、气候条件极其恶劣的边缘地区。古代历史上的这些联系被蒙古人破坏了，他们烧了布加尔这个当时曾经闻名全世界的城市。这些民族住在原始森林、山地和草原的边远地区，在生命力得到了极大的加强、发展形势的特殊性进一步加深的同时也保存了各自的区别，他们的文化也很难找到相似之处了。换句话说，在这个地区从来没有出现过类似文化共性的东西。虽然他们在一起分过面包和水，在反对地主的行动中曾经同心协力，也都参加过普加乔夫起义，但在文化方面，这些伏尔加河流域和乌拉尔地区的民族的区别却是相当大的。

居住在这一地区的民族严格按语言区分开来，他们当中有说突厥语的，

如鞑靼人、巴什基尔人和楚瓦什人；有说芬兰—乌戈尔语的，他们是莫尔多瓦人（莫克沙和爱尔齐亚人）、马里人（有山区的和草地上的）和科米人（兹梁人和彼尔米亚科人）。伊斯兰教早在四世纪就带着文字来到了这个地区，它对鞑靼文化的发展起了很大的影响，好多年以后它在巴什基尔人中间开始传播。而楚瓦什人和其他一些民族则偏向于基督教，但是伏尔加乌拉尔地区的基督教会的地位从来就没有牢固过。这一地区的伊斯兰教也是这样，其形式基本上远离东方出现的那些宗教狂热。这一地区的人们其精神文化有巨大区别。这些历史上多个世纪积累下来的差别到了十九世纪就明显地显露出来了，这一时期是对自己的民族文化进行最初判定的时期，是各种体裁的文学逐渐代替民间创作的时期。这一过程在用突厥语创作的文学（也就是鞑靼人、巴什基尔人和楚瓦什人的文学）上充分并且非常明显地显示出来了，特别是在鞑靼人的文学中所体现出来的最为明显。鞑靼人的文化曾经是古布加尔、喀山汗国文化的继承者，与东方的主要文化有广泛和多方面的联系，而到了十九世纪又最早巩固了同俄罗斯文化的相互关系，所以它在这个地区的文化当中占有特殊的位置。

鞑靼文学和巴什基尔文学很早以前就纳入了大突厥文化文学发展过程的范围之内，这个过程早在远古时代就开始了。鞑靼人、巴什基尔人和楚瓦什人把自己的文化同鄂尔浑—叶尼塞、古突厥和奥古兹人的古代文献联系在一起。鞑靼一些文化研究者积极地深入研究古代布加尔的文化传统，楚瓦什人也认为他们的语言和文学传统是与布加尔相关联的，而布加尔的传统和其一些金石文学的综合体在巴什基尔、在巴什基尔人的民间创作中也有呈现。库尔·加里[①]著名的《优素福的传说》作为大突厥文化遗产的组成部分，主要是在鞑靼人和巴什基尔人中间传播，鞑靼学者把这部十三世纪的作品确定为自己民族文学发展的开始。《优素福的传说》是讲述关于美好的优素福故事的原创之一，按鞑靼和巴什基尔学者们的看法，它的作者是这些地方出生的人。

十世纪到十三世纪，以及以后的几个世纪，突厥语部落和民族同整个大突厥文学艺术的发展的联系一直保存下来了。在伏尔加地区许多农村、宗教学校中，一些举世闻名的东方经典文学以手抄本方式流传。一些鞑靼人、巴什基尔人曾游历过遥远的中亚、近东和埃及的一些城市。在这些手抄本中苏菲派诗人亚萨维和巴基甘尼的作品流传很广。同时比较著名的还有金帐汗国的优秀文学作品，如库特布的《霍斯罗夫和希林》、霍列兹米的《爱情书》、哈桑·哈迪布和赛义夫·萨拉伊的作品。这里人们常读的还有

· 195

① 库尔·加里（1183—1236），布加尔诗人。——译注

萨迪、鲁米、贾米、菲尔多西、内扎米和其他一些古代和中世纪的诗人的作品。在那些时代还有足够丰富的民间创作，有些民间创作的内容带有大突厥的性质。在这广泛的基础上产生了伏尔加流域本地人创作的作品：富于教育意义的《图赫法伊·马尔丹》、穆罕默德亚尔（十六世纪教谕性）的《男人荣耀》、《心灵之光》以及科雷（十七世纪）和伊马尼（十八世纪）的诗歌。在农民战争的烈火中产生了一位巴什基尔人统帅萨拉瓦特·尤拉耶夫（1752—1800），他是叶利梅扬·普加乔夫的战友，也是一位诗人，也经常写一些抒情味很浓的作品，他把本民族民歌的传统和大突厥文学的生动形象结合起来，他还写了一些政论文，号召农民、畜牧业者和工人起来反抗。

十九世纪的鞑靼文学和巴什基尔文学就是在这样丰富和多样的基础上不断成长着，它融合了整个大突厥文学的传统，甚至是口头创作方面受到俄罗斯的影响也越来越大。喀山大学的创办（1804），用鞑靼语印刷的印书馆的产生，关心“异族人”命运的开明人士的出现，鞑靼人中启蒙学者、作家和文学活动家的脱颖而出等社会现象很好地影响了鞑靼文学，甚至从某些程度上来说包括巴什基尔和楚瓦什人的文学进步。这种状况的产生是有其社会经济原因的：十九世纪对伏尔加乌拉尔地区来说，是资本主义生产关系发展和为资产阶级产生创造条件的时代。资产阶级在这一地区的形成和产生比较复杂，因为这些地区的人民——鞑靼人、巴什基尔人、马里人和莫尔多瓦人纵横交错地住在各个地方，在反对民族压迫、强制性的俄罗斯化政策和社会、政治压迫时产生了一种世俗文学，这是同十九世纪紧密相连的一种新现象。在绝大部分诗人、散文家的作品中都可以看到表现鲜明的人道主义激情和对人类和大自然的关注，但同时也有一些宗教的内容和倾向，在每一种民族文化中都存在的各传统之间的斗争有时会显现在这个或那个作家的创作中。

十九世纪上半叶对于鞑靼和巴什基尔同样珍视的诗人当中，应该被提到的有卡尔加雷（1784—1824）、萨里霍夫（1794—1867）和扎基（1825—1865）。他们的作品明显地受到了东方古典文学的影响，还带有苏菲教派的内容，同时还可以从中发现一些明显批判现实的道德伦理观念。其主要体裁是嘎扎勒诗体、旅行记和抒情叙述。特别突出的是鞑靼诗人坎达雷（1797—1860）的遗产，他坚决地完成了向现实主义诗歌的转化，抛弃了苏菲派和宗教的内容，展现了一个现实当中真正的人的精神世界。他集自己民族语言之大成，其中包括一些带有传统的东方古典色彩的俚语（他也经常运用一些粗话）。他为鞑靼诗歌转向生活，并用现实主义来表现当时的社会生活所作的贡献，随着时间的推移越来越为人们所知。

十九世纪下半叶，苏菲派诗人乔克雷（1826—1889）和浪漫爱情的歌手、诗歌《起源与传统》的作者 A. 乌拉扎耶夫-库尔曼什逐渐登上了那个时

代文学的高峰。随着一个又一个十年过去，人们越来越感受到了 M. 阿克穆拉(1831—1895)的遗作对于鞑靼文学、巴什基尔文学和哈萨克文学的重要意义。他很早就离开了自己的父亲(一个伊斯兰教学者)，到广阔的南乌拉尔地区云游，那里有他的亲戚；在他的四轮大车上装有木匠工具、教科书和一些自己喜欢的作者的书籍和手稿。他因为用自己大胆的讽刺诗歌嘲笑并激怒了那些富人而被逮捕，最后被秘密杀害。

在该时期，伏尔加河流域的人们拥有了自己的大启蒙家。早期的启蒙家有库尔萨维(1776—1818)和马尔贾尼(1818—1889)，他们带来了神学世界观和一些能促进人们精神进步的思想，马尔贾尼的作品直到现在在国外很多东方国家还在出版。另外一些启蒙家包括哈尔芬(1773—1823)和法耶茨汉诺夫(1821—1866)，他们分别是喀山大学和彼得堡大学的老师，他们提出了各种对鞑靼人民进行教育的纲领计划；把他们的传统提到一个更高层次的是伟大的纳赛尔(1825—1902)，是他奠定了苏联时代鞑靼教育的基础，他还是鞑靼民主出版业的奠基人，俄罗斯文化、科学和文学的宣传者；与他的思想十分接近的是乌梅特巴耶夫(1841—1907)；而法赫列特基诺夫(1858—1936)的遗产却别具一格，他著名的首先并不是自己的艺术创作，而是文学史著作；比基耶夫(1870—1902)通过借鉴俄罗斯散文的经验创作了第一批鞑靼人自己的长篇小说：《成千上万，或者一个哈吉奇的美人》(1887)和《伟大的罪》(1890)，这两部长篇小说对鞑靼商人从道德方面进行了批判；伊利亚斯(1856—1895)写了第一部鞑靼戏剧《一个不幸的姑娘》(1887)；1888 年以前哈立迪进行了第一批戏剧创作的试验，他写了剧本《穆拉特·萨利莫夫》、《马赫鲁萨》。这些作品都肯定了人民大众的道德纯洁，揭露了物质财富的有害影响，高度赞扬知识、高尚和诚实等美德。这个时候还有一部作者并不很出名的戏剧——《奇斯泰的喜剧》(1895)很流行，它诙谐幽默地表现了一群宗法制道德风尚和生活习惯的拥护者。 ·196

鞑靼文学和巴什基尔文学虽然在发展速度和特点方面有很大的差别，但它们的发展道路不仅仅是互相交织在一起，最主要的特征还是统一的。

巴什基尔文学是整个大突厥文化遗产的合法继承人，但是它本民族的传统并没有马上能够形成，巴什基尔诗人萨拉瓦特·尤拉耶夫同时也是部队统帅并非偶然。巴什基尔人为自己丰富的民间创作而自豪，而且这些民间创作到了十九世纪仍然在继续繁荣。米夫塔赫金·阿克穆拉既是一个作家，也是一个即兴创作的故事讲述者，在他的诗歌里面具有非常明显的即兴创作、大突厥以及东方古典主义诗歌的传统印记。十九世纪的巴什基尔文学也存在着启蒙主义思想(如乌梅特巴耶夫的遗产)，民族文学坚定地趋向于自我确定和展现自己民族独特的东西。

楚瓦什人的文学，虽然也是使用古突厥语的一种来进行创作的，但比起语言差不多的巴什基尔文学和鞑靼文学来说，在很多方面走的却是另外一条路。信仰多神教，接受东正教，还有教会的压迫使得楚瓦什人远离了庞大的大突厥语遗产。就因为此，这个民族反而有很多东西使得它与这个地区的芬兰—乌戈尔一些人民和民族联系了起来。但是这个地区所有的民族所具有的共同的特征（包括十九世纪的）在楚瓦什人的精神文化的发展过程中还是十分明显地体现了出来。**И. Я.** 雅科夫列夫（1848—1930）是本民族的一位启蒙者，他曾掌管辛比尔斯克的一座楚瓦什教师学校，后来这所学校的很多毕业生都成了楚瓦什文学的创始人。十月革命以后，列宁在1918年4月专门发了一封电报到辛比尔斯克：“我对督学伊万·雅科夫列维奇·雅科夫列夫的命运很关心，他五十年来致力于楚瓦什的民族振兴，受过沙皇政府的多次迫害。我想，不应当使雅科夫列夫离开他一生所从事的事业。”（《列宁全集》第四十八卷）。楚瓦什教师奥霍特尼科夫曾经辅导过列宁参加大学入学考试。列宁经常在自己的著作中提到伏尔加河流域的状况。在准备写《俄国资本主义的发展》（1899）时，列宁概括了自己对伏尔加—乌拉尔地区的沙皇政治的印象：“这是殖民政策的一个小小的片段，它足以与德国人在非洲任何地方的任何丰功伟绩媲美。”（《列宁全集》第三卷）

芬兰—乌戈尔地区人民的命运总的来说是一样的，只是到了十九世纪才有了某种文化复苏，而且基本上是这个世纪末了。绝大部分关于他们的古代和中世纪文化的资料和信息都是来自于一些旅行家和科学家。而且这些语言创作的书面作品都是为了宗教仪式的目的，为了从本地的民众当中培养出一些神职人员。十九世纪末，这些民族越来越积极加入到整个伏尔加地区，甚至整个俄罗斯的历史和社会经济发展进程当中已经做好了二十世纪重大革命事变的准备，而二十世纪是一个给他们带来民族和文化复兴的世纪。

共同的历史基础影响了在这一地区所有文学都向现实主义方向发展，如此之多的民族传统（鞑靼人的、巴什基尔人的、楚瓦什人的、乌德穆尔特人的、科米人的和莫尔多瓦人的）也没有使他们的文学审美道路相分离。最能突出这种地区统一性的一点，是其沿着语言艺术进一步民主化道路向前发展。

197·

第七章　北高加索和达吉斯坦文学

五十年代末到九十年代初，北高加索和达吉斯坦文学的发展到了一个崭新的阶段，确定这个新阶段的是一件十分重要的社会历史事件，那就是

高加索山民加入到俄罗斯，当时俄罗斯刚刚进行了农民改革，并废除了农奴制。列宁在他的著名的论断中确定了改革后北高加索的政治经济发展性质："俄国的资本主义把高加索卷入世界商品流通之中，消灭了它的地方特点——昔日宗法式闭塞状态的残余——为自己的工厂建立了市场。"（《列宁全集》第三卷）

这个时期，他们的民族意识和社会意识也开始高涨起来，出现了新一代北高加索知识分子。他们的代表有：阿迪盖人阿季利-吉列伊·克舍夫（卡拉姆比，1840—1872 年）、卡济·阿塔茹金（1841—1899）、乌马尔·别尔塞（奥马尔·别尔谢耶夫，1807—？年）、科德佐科夫·卢克曼（1818—?）；还有车臣—印古什人恰赫·阿赫里耶夫（1850—1914）、阿季利-吉列伊·多尔吉耶夫（1845—1886）、乌马拉特·劳达耶夫；奥塞梯人捷米尔博拉特·马姆苏罗夫（1843—1899）和伊纳尔·卡努科夫（1852—1899）等等。

第一代启蒙者曾主要以军人阶层为基础，包括军官、军事官吏和行政人员，而现在知识分子占了大多数，他们都受过中学或大学教育。这些改革后的启蒙者也继续着他们前人开创的事业——坚持山区各族人民都拥有文字的权利和创造自己民族文学的权利；他们还争取创办用自己母语教学的学校；争取与俄罗斯人民和他们的文化拉近关系。但与他们的前人不同的是，他们开始意识到，文化教育这个任务的解决起主要作用的是社会经济因素。

这个时期的启蒙者的另外一个特点是为自己的思想加强了实际行动。乌马尔·别尔塞和卡济·阿塔茹金为第一批阿迪盖学校制作了切尔克斯字母表和识字课本，也创作了第一批用母语写作的作品，乌马尔·别尔塞的识字课本里有一些醒世的故事、寓言，而卡济·阿塔茹金在他的阅读课本里安排了很多民间故事、童话和传说故事。这样，文学就在语文科学与其他社会科学的萌芽中诞生了，虽然只是它发展道路上的浑沌阶段。

这个时期的北高加索文学启蒙运动有一个特点，就是它要完成的任务与俄罗斯六十年代的启蒙运动的任务非常接近，这一点在北高加索一些作家用俄语写作的作品中表现得非常明显。这些作品的开头肯定会突出表现启蒙主义的普遍思想——保障受教育的权利，向山民社会生活中推行欧洲式的生活方式。

北高加索一些文学家、作家现在的目标是从生活上令人可信地表现当时山区的现实情况。克舍夫这样宣布他创作诗歌的宗旨："我要介绍的切尔克斯人不是在马上，也不是在一个戏剧化的环境里（以前大家都是这样写他们的），而是在家庭这个中心来展现他们。"北高加索的作家们都倾向"民族学小说"这一体裁，六十年代车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫曾极力

宣传、推崇过这一体裁。那些为展现农民真实生活而奋斗的革命民主分子要求作家们不仅仅表现农民的贫穷和落后，而且还要反映出他们不断增长的、自发的抗议。克舍夫、卡努科夫和阿赫里耶夫的民族学故事、随笔都满足了这种民主革命审美的要求。

这些作家作品反映的另一个方面就是正面的人物，民族英雄是改革后作家喜欢塑造的典型形象，但这已经不是像第一批山区作家描述的那种半传说式的勇士了，而完全是现实当中的文化程度很高的山民形象，他们视生命的意义不在于建立军功，而在于使自己的同胞能够掌握知识。他们把注意力转向了普通的耕作者。从这一点上可以看出这一地区社会和艺术观念的民主化过程已经开始了。

198·

1. 奥塞梯文学

十九世纪是奥塞梯文学形成的时期，伊万·亚尔古济德泽（1775—1830）是它的第一批代表之一。他创作的主要内容是奥塞梯民族复兴思想，他认为实现这个目标的道路就是启蒙和与俄罗斯的友谊，他的作品都是用格鲁吉亚语写的。捷米尔博拉特·马姆苏罗夫和伊纳尔·卡努科夫的创作在人生命运方面有很多相同点，他们都是特权阶层，都在俄罗斯接受的教育，而且都在俄罗斯军队服过役。他们都经历了山民们向土耳其迁移的悲剧，身不由己地离开了奥塞梯后，几乎神志清醒的余生都处在远离奥塞梯的地方。马姆苏罗夫和卡努科夫都怀着深深的伤痛讲述了自己民族的生活和遭受的苦难，但是他们之间还是有很大区别的。

马姆苏罗夫表现的是奥塞梯民族在被迫离开自己的家乡以后，十九世纪六十年代中期在“同一信仰”的土耳其时的思想感情，生活在异乡的迁徙者们的命运是悲惨的。诗人 1867—1898 年所写的十一首诗歌一直保留到现在，在这些诗歌中反映了奥塞梯民族历史上很多充满矛盾的时刻。诗人讲述了那些在去往“圣地”的路上淹死在海里的人，那些成千上万的死在安纳托利亚沙漠里的人，那些因缺少粮食被抛弃在路上自生自灭的孩子（如作品《两个同伴》）。对家乡的热爱和对失去自己民族尊严的担心构成了他创作的主要内容（如《摇篮曲》《咏怀》）。

马姆苏罗夫就是从质朴的自由逃民的立场出发，探讨了奥塞梯脱离沙皇统治获得解放的一些问题。这位远离祖国的诗人并不清楚高加索战争结束和取消农奴制所带来的那些社会经济和文化的巨大变化，这些事件并不是他在异乡所想象的那样——意味着崩溃和灭亡，而是奥塞梯民族历史上新时期的开始。马姆苏罗夫是一位人道主义者，一位爱国者，他是第一位

用自己的母语创作并引起自己人民热烈反响的诗人，他是奥塞梯文化史上的重量级人物。

伊纳尔·卡努科夫是一位诗人、政论家和伟大的启蒙者，他还是改革后奥塞梯现今社会理想的表达者。在一些随笔(《奥塞梯村庄》，1870年；《迁徙的山民们》，1875年；《山民小记》，1873年)、短篇故事(《两次死亡》，1878年；《偷盗复仇》，1876年)和中篇小说《奥塞梯人的生活》(1876)的一些片断里，作者展现了一幅活生生的改革后奥塞梯人民艰难困境的画面，向人们揭示了奥塞梯人在生活、世界观和心理方面的一些变化。作家第一个指出了奥塞梯山民民族性格的复杂性和矛盾性，第一个叙述了奥塞梯妇女的悲惨命运，她们在社会和家庭都没有任何权利的状况，他把这些山民向土耳其迁移看作是一场民族灾难。

卡努科夫八十至九十年代的作品中，描写远东和西伯利亚的随笔占有很重要的位置，经常探讨一些激动着当时俄罗斯进步社会思想的问题。卡努科夫曾经赞颂过资本主义在俄罗斯工业发展中的进步作用，但这个时候他也清楚地看到了资本主义野蛮剥削的本性。他的一些关于俄罗斯劳动人民的命运问题的见解与格列布·乌斯宾斯基、舍尔古诺夫、契诃夫、柯罗连科、绥拉菲莫维奇、果戈理的思想和主张交相呼应。他严厉批评了俄罗斯的专制制度，作为一个典型的启蒙者，他认为消灭社会罪恶的道路是教育和再教育人民。卡努科夫九十年代的诗歌讲述了人民的苦难命运(《黄色的旗帜》、《在艰苦的岁月里》)，揭露了资产阶级对财富的崇拜、假仁假义、毫无人性和道德缺陷(《难以生存》、《我上路了……》、《悲伤的缪斯》、《血和泪》等)。批评现存制度但自己却缺乏社会理想，同情人民但又不知道消除社会罪恶的真正道路，饱经风霜、入木三分的思想感情和传统的、时而老态守旧的诗学风格——这一切构成了卡努科夫诗歌的矛盾性特点。

科斯塔·赫塔古罗夫(1859—1906)是奥塞梯文学的奠基人，也是奥塞梯文学语言的创造者，他还是诗人和散文家、戏剧家和政论家，还是一位记者和社会活动家。赫塔古罗夫还用俄语创作诗歌、叙事长诗、政论文章和短篇小说；他还写了喜剧《杜尼亚》和民族历史志式的随笔《名人》。为他获得民族诗人这一荣誉的是诗歌集《奥塞梯的里拉琴》(1899)的问世，里面收集的诗歌在出版以前很久就已经家喻户晓了，它们被广泛抄写，还被谱上曲进行传唱。一个同时代妇女写信给诗人描写他诗歌的流行程度："在奥塞梯，每一家人都知道你……"

科斯塔·赫塔古罗夫出生在中部高加索山区的一个叫纳尔的村庄，并在那里度过了早期的童年。他先后就读于符拉迪高加索不完全中学和斯塔夫罗波尔中学，后来又就读于彼得堡美术学院。

诗人的世界观的形成受到了俄罗斯文化中的革命民主传统的影响。

八十年代中期，赫塔古罗夫回到故乡，看到生活在死亡边缘的人民的贫穷和无权状况时，他震惊了。正像他在诗歌《痛苦》里为自己受尽侮辱的民族所哭泣的那样："钢铁的镣铐锁住了我们的肉体/哪怕是死了也不得安宁/我们的土地被践踏，群山被剥夺/我们受尽屈辱，身上鞭痕累累"（由古卢耶夫译成俄语）。诗人为那些饥饿的、蹲在被雪埋着的土房子里哭泣的孩子们悲伤（《孤儿们的母亲》、《穷人之歌》、《穷人之心》、《淘气鬼》），为奥塞梯妇女悲惨的命运悲鸣（《你是谁？》、《孤儿们的母亲》）。长诗《你是谁？》里的主人公讲述了一个雇农的童年和孤单、不幸的青年时光，《士兵》里年轻的新兵则抱怨当兵所受到的压制，而《沉思》里的主人公则带着烦闷诉说了自己所处的奴仆的现实；《摇篮曲》里的母亲在给儿子唱的歌里提到生不如死，还提到她儿子长大后，等待他的是跟他父亲一样的命运，那就是在繁重的、不堪重负的劳动下奄奄一息。

但是光是哀伤不是诗人的性格，他是一个斗士，他在寻找出路。虽然在诗歌《瞧瞧吧！》里，诗人在绝望当中号召人民信奉奥塞梯最主要的神乌阿斯蒂尔吉，但是他绝对没有把希望放在老天爷的身上。在《奥塞梯的里拉琴》里出现了民族英雄和保护者的主题，它有时表现为忧闷的遗憾："我们能人如此之少"（《瞧瞧吧！》）；他有时表现为把这个民族统一成一个大家庭的殷切希望（《没有牧人》）；有时表现为对那些对民族的命运漠不关心的人的指责和诅咒。他发出了充满悲剧意义的号召："祖国母亲在嚎哭，在呻吟……/我们的领袖啊，你快来吧——我们在走向死亡！"（《痛苦》）

塔古罗夫自己其实就是这个民族的思想领袖，在为自由而进行的斗争中他不仅仅意识到自己作为一个公民和爱国者应尽的义务，也看到了更大的幸福（《遗嘱》、《但愿！》）。在思考自己祖国命运的同时，诗人把注意力集中到了青年们的身上，他力图唤醒和激起他们的社会和民族意识（《警报》、《出征歌》）。他讲述了先人们的功勋，塑造了劳动人民强大的精神力量的形象，指出了人们对压迫者的反抗（《士兵》），他还教导青年人与社会邪恶势力作斗争。在一些寓言和故事里，艺术家讽刺了贪婪、懒惰、饶舌、阶层的傲慢、嫉妒、愚蠢和其他一些恶习。

他的爱情诗歌成了奥塞梯山民打开严酷、克制表现自己情感这一心门的钥匙。

塔古罗夫的诗歌的人民性不仅仅表现在内容上，也表现在形式上。诗人在童年时就已经非常了解和喜欢奥塞梯的民间创作，长大后他的作品有机地跟奥塞梯的民间创作联在了一起，在他诗歌集的扉页上有作者亲笔写的题词："心灵之咏怀、歌曲、长诗和寓言"。诗人塑造了一个个民间歌手和

讲故事的人(《库巴德》),对不少宗教仪式诗歌的内容和形象进行了加工和改造(《墓地》),还在奥塞梯传说故事的基础上写了诗歌《赫塔克》,并从民间歌曲、童话和谚语等吸收和引进了不少内容和形象(他在此基础上创造的作品有《新年的晚上》、《摇篮曲》、《孤儿们的母亲》、《在牧人中》、《鹿和刺猬》、《发狂的牧人》、《责难》、《萝卜与蜂蜜》等)。



科斯塔·赫塔古罗夫像

• 200

诗人用俄语创作的诗歌从思想主题来看与《奥塞梯的里拉琴》的内容联系十分紧密,他的民族历史志式的随笔《名人》(1894)是最好的奥塞梯民俗学作品之一,在作品中作者搜集了大量的反映奥塞梯人民生活、经济、社会关系和奥塞梯封建家长制下的社会规范的事实材料。像在《奥塞梯的里拉琴》里那样,读者可以从中找到劳动人民的日夜劳作但却毫无欢乐可言的生活画面。按莎吉娘的话来说,赫塔古罗夫作为一个政论家,是车尔尼雪夫斯基一派的突出代表。在用俄语写的一些诗歌(《走入暴风雨》、《奴隶之歌》、《女山民之死》、《眼泪缓解不了痛苦》等),短篇小说《猎山羊》、叙事长诗《审判前》(1893)、《法季玛》(1889)和《哭泣的峭壁》(1894)中,诗人拓展了许多主题,而这些主题在他的那些用奥塞梯与创作的作品中同样也找得到。首先,这是关于家乡的主题,《奥塞梯的里拉琴》里的精神领袖形象与涅克拉索夫在一组表现诗人的诗歌里(《最后一次会面》、《致缪斯》、《请别指责我》等),特别是在纲领性诗歌《我不是预言家》里所塑造的诗人揭露者、诗人战斗者和自由的歌唱者们的形象融合在了一起,在这首诗里,诗人公开地宣称:"……大胆地向所有人说出真理。"科斯塔也高度评价了一些俄罗斯作家和文化活动家忘我的为祖国和人民服务的精神、对自由的狂热的爱和人道主义(《站在纪念碑前》、《纪念莱蒙托夫》、《纪念普列谢夫》、《纪念格里鲍耶陀夫》、《纪念奥斯特洛夫斯基》)。他视这些人为自己思想的导师,学习他们"时刻准备着为伟大、诚实的事业而奋斗",以反对这个俄罗斯先进的人们起来反抗过的"充满了奴役、谎言、暴力和压迫的

世界”。

他的爱情诗歌中渗透着明显的普希金式的人道主义，在这些诗歌里表现了诗人的个性——他，深思熟虑、饱经风霜而又时刻准备着作自我牺牲和宽容一切，同时又坚信自己的崇高理想，在理想面前哪怕是为了爱情他也不会说服自己而退后一步（表达这一主题的作品有：《是的，我爱她……》、《我理解您……》、《我已经做了一切……》、《预感》、《再见》、《无论是炽热的祈祷……》）。

科斯塔·赫塔古罗夫用自己的作品深刻而又全面地表述了奥塞梯人民的历史命运和生活，表现了他们的心理结构、精神和文化面貌以及他们的理想和愿望。他使奥塞梯民族的社会意识和审美观提高到了一个新的台阶，也为世界文化作出了自己的贡献。

2. 达吉斯坦文学

达吉斯坦人的艺术发展比起北高加索其他民族的文学形成有它自己的特点，但是在十九世纪下半叶这个地区的社会经济和文化生活中出现了类似的发展过程，并且这个过程得到了进一步加强。1817—1864年的高加索战争失败，穆里德派垮台，使山民社会阶级矛盾进一步尖锐的资本主义生产关系的产生——这一切构成了达吉斯坦人民历史新时期的主要特征。这段时期，阿拉伯文化、伊斯兰和穆里德主义的意识形态的影响大大地削弱了，各民族间的关系，包括同俄罗斯的关系都得到了很好的发展。

两种相互渗透的趋势确定了达吉斯坦的文化进步：一种趋势与那些以俄罗斯先进文学和文化的民族知识分子相连，而另一种则与民族诗人们休戚相关。这些诗人继承了民间创作和东方诗歌的优良传统，促成了十九世纪下半叶达吉斯坦文学的荣誉和骄傲。在他们的队伍当中有达吉斯坦诗歌的奠基人奥马尔雷·巴特拉伊（1826—1910），小他一些的同代人库巴钦人蒙吉·艾哈迈德（1843—1915），来自英霍的阿瓦尔诗人阿里-哈吉（1846—1891），还有埃利达里拉夫（1855—1882），来自巴特莱奇的塔茹金（昌卡，1866—1909年），库梅克人伊尔奇·卡扎克（1830—1879），奥斯曼诺夫（1840—1904）和列兹根人埃蒂姆·埃明（1838—1884）。这个时期达吉斯坦诗歌的明显特征就是人道主义的倾向，这一点清楚体现在抒情主人公的性格上，他们竭尽全力摆脱封建宗教教条和禁律的束缚，努力意识到自己作为一个个体的存在，享有自由表达自己的感情和愿望的权利。也正是因为这种审美意识的新的特征，在诗歌中反教权主义的内容也越来越多，这些主人公在阿里-哈吉（《像一群饥饿的狼》）、蒙吉·艾哈迈德（《毛拉与诗

人》)以及其他一些诗人的作品里大声疾呼。奥斯曼诺夫在《缠头拯救不了的人们》里用激烈的言辞抨击了穆斯林神职人员。

埃利达里拉夫、奥马尔雷·巴特拉伊、伊尔奇·卡扎克、奥斯曼诺夫以及其他诗人的主人公都不接受改革后在达吉斯坦社会中形成的新的、资本主义的生产关系。达吉斯坦的诗人们都把目光集中在过去,集中在自己民族英勇的、史诗般的历史画页上。巴特拉伊把自己的主人公描绘成童话中的勇士,但是在现实生活中他的命运却是悲惨的:"英雄的生命是短暂的——/不会超过二十五:/即使不被别人谋害/也会被沙皇流放做苦役。" ·201

伊尔奇·卡扎克的主人公不仅仅敢于斗争,他们首先是一个高尚的人。诗人认为,思想和行动在道义上的纯洁是一个真正的男人的最好品质(如他的作品《男人应该是怎样的?》、《并不是所有的男人都是男人》、《与勇敢者去交朋友》等都表达了这一思想)。

这个时期的一些爱情抒情诗的优秀范例艺术完美,形式巧妙并且充满了真挚的感情。埃利达里拉夫、昌卡、巴特拉伊、埃蒂姆·埃明等人极力赞颂那些摆脱了宗教禁律和封建等级偏见的世俗的爱情之美。昌卡是这样肯定爱情的:"爱情中的幸福本身难道不就是爱情吗?再穷的人拥有了爱情也会成为富人。"达吉斯坦文学创作中的爱情题材也经常为表达社会主题服务,诗人们利用它来向人们倾诉财产和社会的不公平,而这些东西又影响相爱的人们的幸福,诗人们还利用它来捍卫妇女在自由表露自己的情感和选择自己的爱侣方面的权利。

达吉斯坦抒情诗人明显具有浪漫主义的世界观,这一点从他们诗歌的思想主题结构和形象的语言中可以看出。这种浪漫主义的产生是有它的社会历史基础的。达吉斯坦人民反殖民运动的惨败引起了人们对曾经是他们起来进行民族解放斗争的旗帜的宗教、政治理想的失望,而浪漫主义诗歌的主人公们积极抗议所有现有规则,极力歌颂自由思想的美丽,它成了当时社会思潮的艺术表达者。但这个时候在达吉斯坦文学中也出现了现实主义思潮,它在部分作品的主题、内容和体裁方面都有所体现。作家们最常涉及的主题就是劳动人民——要么描写它们的繁重、艰辛,和劳动者的身不由己,比如埃利达里拉夫的诗《道路建设者之歌》;要么,恰恰相反,表现劳动的自由自在、富有创造性和劳动带来的快乐。艾哈迈德·蒙吉是这样充满崇高感情的描述金银匠的劳动的:"真想自己变成那刻刀/雕刻银器算什么?/我多想用幸福/装点人类生活。"

同时,这一时期也出现了一些描写大事件、人民和现实生活的作品,艾哈迈德·蒙吉的《沙米尔的审判》和《太太》可以认为是达吉斯坦文学史上第一批谣曲的典范。

要想对达吉斯坦文学的形成过程有一个全面的了解，不考虑达吉斯坦那些用俄语创作的作家们的文学遗产是不可想象的。十九世纪下半叶在达吉斯坦出现了一批接受先进的俄罗斯文化教育的新型知识分子，其中有阿瓦尔人奇尔科耶夫斯基，拉克人奥马罗夫，库梅克人希哈利耶夫等。他们世界观的形成受到了俄罗斯启蒙运动思想和俄罗斯经典文学的影响。启蒙运动的代表者们强调了研究学习历史、语言、民间创作的必要性，他们还赋予了让广大民众识字这一做法以特别的意义，为了能建立学校，并能在其间用母语和俄语进行教学他们做了不少努力。他们大力宣传欧洲文明的文化和经济成果，有利于改变本民族的守旧落后面貌和克服封建、宗教闭塞现状。他们收集并在俄罗斯刊物上刊登了很多自己民族的口头诗歌，他们的政论作品、风俗派作家式的材料众多、内容充实的随笔是研究本民族历史和风俗的第一批尝试（如希哈利耶夫的《一个库梅克人关于库梅克人的故事》，1848 年；奇尔科耶夫斯基的《阿瓦尔人的起源》，奥马罗夫的《拉克人怎样生活》，1870 年）。这些随笔与“民族志小说”的体裁有机地结合在了一起，这种体裁在六十年代的俄罗斯民主文学中曾广泛使用。这些随笔用俄语奠定了达吉斯坦文学和政论传统的基础，在很大程度上促进了本民族文学的民主化，使其包含了很多社会内容并出现了很多新的叙事体裁。

202·

第八章　外高加索各民族文学

1. 格鲁吉亚文学

十九世纪五十年代标志着格鲁吉亚文学新发展阶段的到来。浪漫主义阶段被日益巩固的批判现实主义的观念所取代。

1850 年乔治·埃里斯塔维剧团的喜剧《瓜分》在第比利斯上演，为格鲁吉亚职业戏剧奠定了基础。

乔治·埃里斯塔维（1813—1864）是一位戏剧家、诗人、社会活动家，是文学杂志《曙光》的编辑（从 1852 年开始出版）。作为“秘密协会”的成员，他被流放到维尔诺省。在流放中他学会了波兰语，接触到了亚·密茨凯维奇的创作，并且翻译了他“克里米亚十四行诗”组诗中的几首。埃里斯塔维的抒情作品浸透着希望无法实现带来的痛苦，充满对故乡的回忆。在戏剧体长诗《疯女》（1839）中描写了年轻的知识分子起来与老一代抗争，但还没有成熟到可以解决严肃的生活命题。

埃里斯塔维率先在格鲁吉亚文学中反映了格鲁吉亚生活中新的社会经济发展进程。在他的戏剧作品（《诉讼，或句号加逗号》，1840 年；《瓜分》，

1850年;《吝啬人》,1851年,等等)中,他描绘了封建社会关系的退化和资产阶级地位的巩固。埃里斯塔维塑造了许多俄国不同官僚阶层代表人物的鲜明形象,他塑造的商人、商业主、原始积累者等生活主人公的典型特别有意义。他用自己的现实主义戏剧表现了新的风格和新的创作方法,对格鲁吉亚后来的文学发展产生了巨大影响。历经几十年,埃里斯塔维及其追随者的戏剧逐渐进入格鲁吉亚剧院的上演剧目。这些戏剧至今还出现在格鲁吉亚和俄国其他一些剧院舞台上。

继现实主义戏剧之后出现了现实主义小说。拉夫连季·阿尔达吉安尼(1815—1870)创作出反映社会新阶层形成的历史、艺术地详尽分析资产阶级的萌芽和发展的长篇社会小说——《所罗门·伊萨凯奇·梅日加努阿什维利》(1861)。作者描写了一个出身社会下层暴发分子的经历。小说中展现了两个不同社会阶层的对立,一个是壮大了的资产阶级,一个是衰落中的世袭贵族,如拉英迪泽一家,他们彻底失去了物质财富和往昔荣耀。虽然作者明白贵族是逐渐退出的阶级,但同时他认为出路在于回归父辈家园和复活乡村。但是拉·阿尔达吉安尼创作最有力的一面,不是类似的乌托邦,而是以清醒的态度,描绘现代城市及其与资产阶级关系形成密切相关的复杂的社会经济发展进程和矛盾。

格鲁吉亚的现实主义以特殊的色调体现在达尼埃尔·琼卡泽(1830—1860)所作的中篇小说《苏拉姆城堡》中。小说发表在1861年改革前夜的《曙光》杂志上(1859—1860),它被看作是号召起来斗争,反对地主、宗教势力和行政当局残酷对待农民。在众多真实的、近似真实事件的场景中,作者揭示了农奴制的社会根源,展现了对立势力关系的极端尖锐,从而导致了武装冲突。将神话童话素材(关于苏拉姆城堡建城的传说)与现实生活素材相结合,独特的情节结构处理,主题的尖锐和迫切,冲突的悲剧张力给小说带来广泛的知名度,作者被公认为是格鲁吉亚批判现实主义小说的奠基人之一。

在格鲁吉亚社会思想史和格鲁吉亚新文学史上,十九世纪六十年代具有极其重要的意义。在俄国各民族中间,争取民族自我意识和自我确立的运动日益加强,它经常受到西欧各民族争取民族自由和推翻异族统治斗争的鼓舞。“加里波第、马志尼和科苏特的名字被所有优秀和有觉悟的人所珍重”,A.采列捷利写道。俄国革命民主主义知识分子反抗警察制度,要求政治和社会自由。格鲁吉亚青年的先进分子涌向全国科研和政治中心的彼得堡。在格鲁吉亚人当中,在彼得堡大学学生中就有伊利亚·恰夫恰瓦泽(1837—1907),未来的格鲁吉亚伟大作家和社会活动家,他的名字标志了祖国文化和文学历史的整整一个时期。伊·恰夫恰瓦泽不仅拥有多方面的

才能、渊博的知识，他还是一位为社会公正而战的斗士，祖国民族尊严，祖国精神财富，特别是格鲁吉亚语的坚定捍卫者。他的创作汲取了格鲁吉亚文化发展几百年积累的经验，丰富了格鲁吉亚文学艺术传统。

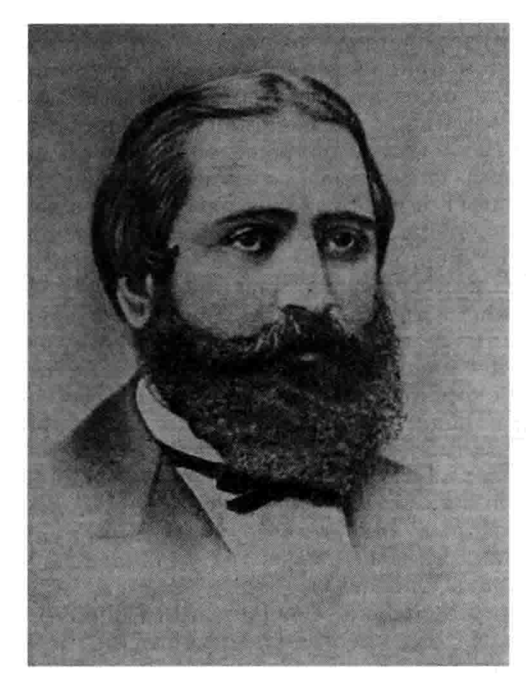
1857年在动身去彼得堡之际，刚起步的诗人写下《给克瓦列利群山》一诗，这首诗被看作是他热爱祖国的誓言："无论我到哪里，群山，你们总在我身边……"在彼得堡，恰夫恰瓦泽与聚集在《现代人》杂志周围和阅读赫尔岑与奥加廖夫主办的《钟声报》的进步青年相接近。受别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫著作吸引，还是大学生的恰夫恰瓦泽就确定了自己未来活动的阵地。他的《诗人》一诗被认为是他的诗体宣言：

……我被上天派到大地上
不是仅只为那些甜美的歌曲，
是人民把我这上天之使养育，
大地是上天的养育者；
我向上帝诉说为的是
让所有人民随我而行。
于是上帝那牺牲的火焰
只为此在胸中熊熊燃烧，
为了成为人民的兄弟，
分享他们的喜怒哀乐……

伊·恰夫恰瓦泽的创作，实现了他这一诗歌纲领。深切关注格鲁吉亚的命运贯穿了他全部文学和社会活动，从1857年一直到1907年8月30日，直到一颗凶恶的子弹悲惨地终止了这位伟大艺术家和公民的生命。诗人所有的抒情诗杰作都渗透了爱国主义思想，如《在异邦》、《即使我死去》、《格鲁吉亚之母》、《哀歌》、《我的笔》、《你为什么忧郁，可爱之国?》、《巴扎列季湖》等等。他在叙事诗画布上展现了祖国遭受政治压迫的图景(《幻影》、《沙皇自我牺牲者德米特里》)。在疯狂的书刊检查情况下，他经常面向过去，采用譬喻、象征、伊索式语言。在戏剧体长诗《母与子》中诗人谈到了争取解放的各民族团结起来的必要性。被征服的各民族团结起来的思想，也体现在其早在彼得堡时开始写作、反对民族和社会压迫的长诗《幻影》中，以及渗透对失败了的巴黎公社保卫者真切同情的《1871年5月29日》一诗中。

他还面向其他一些迫切问题。在长诗《一个强盗一生中的几个场景或片段》(1860)、中篇小说《乞丐的故事》(1859)中，对立势力的冲突以悲剧性

结尾了结：农民死了，其压迫者也死了。在短篇小说《他是人吗?》(1861—1863)中，他展现了衰落的地主阶层的精神贫困。作家使用的严酷讽刺手法，无情地抨击了使民族蒙羞、阻碍社会前进的那些人。短篇小说《在绞架旁》(1879)、长诗《遁世者》(1883)、中篇小说《奥塔尔的寡妇》(1886)关注的是不公正世界的“万恶”的问题。作家在社会中捕捉到了冷血、与人隔膜的病菌，冷漠无情、心肠冷硬、自私横行让他感到不安。他努力以高尚理想与之对抗。他的《遁世者》是一曲善与美的颂歌，这些在他看来是世间万物存在的基础。这样就完成了伊·恰夫恰瓦泽早在少年时，在其首部艺术作品《路人手记，或从弗拉基高加索到第比利斯》(1861—1863)中确定的计划和任务，这部作品从外部特征上可以归入旅行记体裁。在这部格鲁吉亚社会哲学思想杰出的名作中，作者讨论了人的使命，道出当时被称为“捷列克河饮水者”(即到过俄罗斯的人)的格鲁吉亚进步青年的美学理想和追求，谈到了获得政治自由的必要性。在这部作品中，作者表达了对人民精神统一被遗弃、健康的民间传统被忘怀的痛苦之声。他认为社会进步的动力是人民。他主张历史是人民群众创造的，他们是文化的创造者和语言的守护者。他善于理解人民内心的激动、人的内心世界。他所创造的形象和人物性格、艺术冲突，渗透了真正的民主主义和人道精神。



伊利亚·恰夫恰瓦泽

· 204

伊·恰夫恰瓦泽的创作是格鲁吉亚生活的百科全书。因此人民认为他是自己精神上的引路人、伟大的作家和社会活动家，他的创作成为格鲁吉亚文化的宝贵财富。

诗人阿卡基·采列捷利(1840—1915)是伊·恰夫恰瓦泽的同龄人和战友。在半个世纪期间，他和伊·恰夫恰瓦泽一样，肩负了在十九世纪七十至九十年代复杂社会政治环境下，以及后来在1905年革命期间自己人民的导师和指导者沉重而高尚的重担。

阿·采列捷利的诗歌,对格鲁吉亚人民的政治、社会、文学与文化生活中的迫切问题做出了反应。他的诗歌非常普及,许多诗歌成为人民喜爱的歌曲。例如著名的歌曲《苏丽珂》。阿·采列捷利以抒情诗而闻名,尽管他还创作了长诗、短篇小说以及其他体裁作品。他的诗歌语言接近他从小时候就非常熟悉的格鲁吉亚农民的生活环境。因为这位未来的诗人按当时习俗最初的童年岁月是和奶娘在乡村度过的。他在自己回忆录中写道:"我也应该意识到,如果说我身上还保留着某些善良和美好的东西,那也主要归功于我是在农村长大的,和农民的孩子一起长大的。"

和许多格鲁吉亚六十年代的人一样,阿·采列捷利也曾在彼得堡学习。1862 年回到故乡后,他积极投身格鲁吉亚出版界。他抛弃了辞藻华丽、沉重笨拙的旧文学风格,建立了新的文学传统,这一传统后来获得了众多追随者。他的诗歌简洁优雅,具有音乐性和自然性。和伊·恰夫恰瓦泽相仿,他选中的创作最重要的主题是为祖国的自由和独立而斗争,他的作品充满对农民苦难的同情。他把自己的诗歌服务于真理,服务于人民,诗歌——这一乐器的弦音,应当去表现多声的生活,表现人民的喜怒哀乐。采列捷利认为,诗歌应该为所有人能够接受和喜闻乐见,帮助受害者;诗人应该大胆而坚决地反对社会罪恶:"我拿起我的诗歌,让它为真理而服务,/让它去迎接风雨,武装思想去战斗。"诗人是生活的喉舌。诗人的内心和头脑应该像镜子一样,去反映"门口一闪就会消失"的东西。但是这面镜子不能也不应当没有情感。如果说诗人是带着愤怒扑向自己人民的敌人的话,那么他就是捧着祝福的酒杯来迎接朋友。

诗人对祖国的态度很特殊:"在创世记的圣像壁上祖国的形象最可爱。"阿·采列捷利的爱国主义与国际主义、对其他民族优秀子孙的友好存在着有机联系。例如,他曾献给亚美尼亚戏剧家加·松杜克杨一首诗,其中写道:"你是亚美尼亚人,我是格鲁吉亚人,我们都是亲爱的兄弟。"阿·采列捷利在现实的、譬喻性的、象征性等各种形象中看到了祖国:她是诗人的恋人,是被仇敌催眠了的睡美人;她时而是朝霞,时而是鲁斯塔维里笔下的女主人公——被囚禁在城堡中的涅斯坦-达列江……有时诗人把现实与历史过去相比照,歌颂英勇无畏的祖国子孙义无反顾为祖国献出生命。阿·采列捷利追忆长诗《托尔尼克·埃里斯塔维》中的托尔尼克·埃里斯塔维和达维德·库洛帕拉特[1],小说《巴什-阿丘克》[2]中的乔罗卡什维利、沙尔瓦和

---

① 九世纪末格鲁吉亚抵抗阿拉伯的民族英雄。——译注

② 意思为"不戴帽子的人",是十六世纪东格鲁吉亚反抗伊朗占领的起义领袖巴克拉泽的绰号。——译注

埃里兹巴尔·埃里斯塔维，戏剧体长诗《巴塔拉·卡其》[①]中的赫拉克利乌斯二世，或者格鲁吉亚神话中的重要人物阿米拉尼[②]，用他们的英雄精神来对抗诗人当时社会的冷漠无为。诗人相信，就像阿米拉尼一样，格鲁吉亚人民“会挣脱锁链……抛下苦难的重担，迎接快乐的来临”。

· 205

诗人热烈欢迎取消农奴制。但是最初的喜悦很快被失望所替代，不久他便写下了著名的《摇篮曲》，献给“解放了的”农民，在诗中他率先反映了不良的事态状况。他用诗歌《春天》对亚历山大二世被刺的消息作出回应，该诗写于1881年3月3日，当时便发表在《时代报》上：

> 今天有一只飞燕，
> 用翅膀触动窗棂，
> 伴随着鸟鸣：“春天！春天！”
> 希望在内心中涌动……
> ……我会得到我的俘虏
> 夺走的一切，在美妙的春天
> 看见自然力的盛宴聚首，
> 听到自由的歌声传遍！

阿·采列捷利不仅创作诗歌、长诗、小说，他还是一系列“热点新闻”、“奇思异想”、“沉渣污垢”等专栏政论文章作者。从1897年起，他着手出版自己的杂志《阿卡基选集》，其中既登载自己的作品，也登载格鲁吉亚民间文学经典作品。也就在这一杂志上，他开始陆续发表自己回忆录性质的作品《经历》，在其中他展示了改革前时期格鲁吉亚的乡村生活，讲述了四十至五十年代文学小组活动情况，六十年代的大学生活，部分地勾勒了彼得堡生活。他还与第比利斯的俄语期刊《第弗里斯导报》（以笔名“夸肯堡男爵”发表作品）、《概览》、《新博览》、《外高加索》、《外高加索言论》等展开合作。

伊·恰夫恰瓦泽和阿·采列捷利创立新的文学语言，清除了千百年来的沉渣，使其接近于人民的语言，他们把现实主义创作方法提高到了新高度，他们以自身的创作强化了文学在格鲁吉亚社会发展中的作用。在半个世纪期间，他们共同走过了一条动荡而危险的社会活动之路，领导了民族

① 意思为“小卡赫齐人”，指十八世纪后半期今格鲁吉亚境内的卡赫齐国王赫拉克利乌斯二世。——译注

② 太阳之子，类似希腊神话中的普罗米修斯。——译注

解放运动,创建了新的流派,给后来文学力量的发展指出了方向。

六十年代进步社会活动家和文学家之一,便是乔治·采列捷利(1842—1900)。从1863年在伊·恰夫恰瓦泽主办的杂志《格鲁吉亚导报》发表第一篇文章开始,乔治·采列捷利作为一位政论家、编辑,第比利斯以及俄国内地一些报刊的记者,许多艺术、批评、历史文章的作者,他的名字一直出现在书刊界。他曾是《时代报》、《田垄报》、《乡村报》的第一编辑。在七十年代担任过彼得堡的《呼声报》的记者,第比利斯的《第弗里斯导报》、《新博览》、《高加索》等出版物的工作人员,还在考古学出版物上发表过考古、历史、铭文学方面的发现。

他是批判现实主义坚定不移的拥护者,在许多长短篇小说中描绘了当时社会生活的广阔图景。农奴制下的乡村日常生活,进入资本主义生产关系的人们、官僚阶层、宗教神职人员的生活,都在其渗透公民激情的《旅行者手记》中得到再现。

乔治·采列捷利小说的基本主题之一便是国家当时的局势,当时国家已经开始从长期沉睡中苏醒,黑海上游弋的汽轮笛声,开始宣告那些触及所有阶层的经济根本变革即将到来。乔治·采列捷利的一些长短篇小说《第一步》、《我们生活之花》、《古尔干》、《阿斯玛特大婶》、《灰狼》等,正是在这一基础上展开情节的。政论性是其创作风格的主要特征,这也经常是他塑造有血有肉的艺术形象的特征。

安东·普尔采拉泽(1839—1913)在十九世纪下半叶的格鲁吉亚文学中占有特殊地位,他是一位社会活动家、诗人、小说家、翻译家。他创作的作品,表现了受过教育的青年幻想在人道、自由、独立基础上建设人们的生活。同样的思想也体现在他的政论文章中。在他的短篇小说中,主人公提出了妇女解放问题,组建起启蒙教育机构,关注革命运动,其中之一曾与巴黎公社社员并肩战斗。

安·普尔采拉泽的许多作品来自历史题材。长诗《马拉布达》、《巴格拉齐昂家族的荣耀》,以及悲剧《伟大的毛拉维》的核心,便是民族解放斗争思想。作家对十七世纪格鲁吉亚的历史人物乔治·萨卡则本人特别感兴趣,为研究其活动作家还曾写下大部头的学术著作。他的一些作品在今天仍然受到欢迎,不失现实意义(长篇历史小说《马奇·赫维吉阿》、短篇小说《三人行》、《义士之痛》等)。

诗人、戏剧家、民族学家和社会活动家拉斐尔·埃里斯塔维(1824—1901)给格鲁吉亚文学留下明显印记。农民主题在其政论和艺术创作中占有重要地位。他的诗歌《赫夫苏尔人的家园》、《祖国语言》、《上帝之声与人民之声》,长诗《阿斯宾得之战》、《塔玛里阿尼》等渗透着他对祖国、对人民

的爱。他的诗《赛西亚之咏》、《唐第拉的操劳》、《贝鲁阿之咏》具有社会抗议色彩，表现出对朴素的乡村劳动者的爱。拉·埃里斯塔维与雅·哥根巴什维利一道，成为格鲁吉亚儿童文学的奠基者。

十九世纪下半叶，格鲁吉亚书报业发展非常活跃。在六十至七十年代文学生活中，政论家 C. 麦斯黑（1847—1883）声名显赫。他的活动与其1869—1883 年间编辑的《时代报》有紧密的联系。在君主制反动高潮期间，该报坚持反沙皇的民族解放斗争思想。格鲁吉亚报刊界组织者之一尼科·尼古拉泽（1843—1928）是著名的政论家和社会活动家。1861 年他作为彼得堡大学学生积极参加学潮，之后和自己的同龄人乔·采列捷利、康·洛尔基巴尼泽、乔·扎瓦希什维利一起被关进施吕瑟尔堡。尼古拉泽与车尔尼雪夫斯基关系密切，曾参加解救自己亲爱导师的活动，也和赫尔岑合作，在《钟声报》上发表文章。在彼得堡，他是《人民财富报》非正式的实际上的主编。1878 年他在第比利斯创建了《博览报》，并且邀请格列布·乌斯宾斯基等人与之合作。尼古拉泽在《星火》和《现代人》杂志上发表了他的著名作品《在彼得堡》和《外省图景》，他在八十年代初陆续发表在报刊上的回忆录也非常吸引人。

格鲁吉亚教育学的奠基人、政论家和作家雅科夫·哥根巴什维利（1840—1912）是伊·恰夫恰瓦泽和阿·采列捷利的同时代人。他除了给格鲁吉亚民族学校编写教科书外，还创作了一系列艺术作品。雅·哥根巴什维利小说中表现出的教育思想，总是紧密地与作品的高度艺术性联系在一起，这一艺术高度的取得依靠的是丰富的格鲁吉亚民间文学。哥根巴什维利是格鲁吉亚儿童和青少年文学的奠基人。

十九世纪八十年代格鲁吉亚批判现实主义文学的代表作家，是一批赞同民粹派思想的平民知识分子、人民之友。他们在第比利斯创办了《希望》杂志。这些民粹派文学作家受到六十年代人，主要是伊·恰夫恰瓦泽创作的巨大影响，遵循着其前辈的艺术传统、民主精神和人道主义。这一流派的鲜明代表是索普罗姆·姆加罗勃利什维利（1851—1926）、叶卡捷琳娜·卡巴什维利（1851—1938）、尼科·罗莫乌里（1852—1915）。他们发展了社会小说、特写、自传体小说等体裁，塑造了忠诚于人民、受过教育的具有社会意义的人物形象，他们主要来自学生、农民或者破落贵族。尼·罗莫乌里的短篇小说（《卡扎纳》、《美人鱼》、《四面八方》、《受洗的异教徒》）渗透了仁爱。农民们自觉和奋不顾身的斗争，鼓舞索·姆加罗勃利什维利对改变政治体制充满希望。他的短篇小说《来自过去》、《红衬里》、《我是不朽之源泉》等即使今天也还未失其意义。叶·卡巴什维利在其心理小品、中短篇小说《蒂娜之舞》、《……之思》等之中，特别关注了妇女解放问题。她还塑

造了一些有意义的知识分子形象，他们是人民之友，不惜气力、不惜金钱帮助农民(《胜利者尼科》、《乡村之友》、《乡村教师》等)。

伊万耐·马恰贝利(1854—1898)对格鲁吉亚民族文化作出了巨大贡献。他毕业于彼得堡大学，在游学德法之后又回到彼得堡，1879 年回到格鲁吉亚，起初在《伊维利亚》、后来在《时代报》做编辑，积极从事戏剧、启蒙，特别是翻译活动。他把莎士比亚的戏剧(《李尔王》——与伊·恰夫恰瓦泽一起，《哈姆雷特》、《奥赛罗》、《理查三世》、《裘利·恺撒》、《麦克白》、《安东尼与克里奥佩特拉》、《克里奥拉努斯》等)翻译成格鲁吉亚语，表现出他对原著艺术世界的深刻理解。

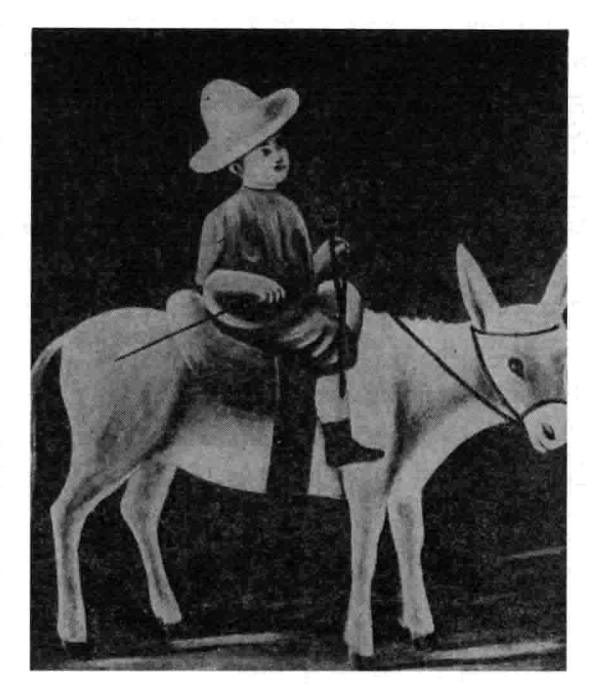
八十年代初格鲁吉亚文坛出现两位艺术巨匠——亚历山大·卡兹贝基(1848—1893)和瓦热-普沙维拉(鲁基·拉基卡什维利的笔名，1861—1915 年)。他们给祖国文学带来了新的题材，带来了来自赫维、普沙维、赫夫苏来提、古达马卡利和图舍提的山民形象。他们都成长于大山里，亚·卡兹贝基出生在斯捷潘茨明德(现卡兹贝基)，瓦热-普沙维拉出生在恰尔加利。他们几乎同时步入文坛，卡兹贝基是以小说，而瓦热-普沙维拉则是以抒情诗和叙事长诗。他们创作出许多不朽之作，在作品中表现了大自然的雄伟、山民们严酷的法规，运用了极为丰富的民间文学的体裁和形式。他们思考祖国的自由，从人类理想角度思考个性问题。

207·

亚·卡兹贝基 1867—1870 年间在莫斯科求学。回到故乡后，他完全可以获得一个体面的职位，但是他宁愿走另一条路，他与同村牧人一起进山。他后来写道:“我想要走遍高山峡谷，结识各种人群，体验与牧人常相伴的恐惧和欢乐。”几年后，带着实际生活中积累的大量观察和知识，他来到第比利斯，并且于 1880 年发表了民族学巡礼性质的文章《莫赫夫人及其生活》，之后发表了篇幅短小的小说《奇茨卡》，随后是一系列给他带来巨大声誉的作品。

在自己的中长篇小说中，作家描绘了山民们的日常生活，描写了他们的精神世界、仪式、传统、信仰、法规，勾勒了高加索严酷大自然的神奇景象。这些作品的情节一般都发生在格鲁吉亚并入俄国之后。他的创作中体现了高加索人民反对沙皇制度的斗争思想。但是他并非把所有不公正现象归罪于俄罗斯人民，而是沙皇专制。卡兹贝基的作品几乎都是以主人公悲剧作为结局，他们失去了自古以来的传统，这些传统形成于与侵略者和自然力的斗争之中，建立在对祖国的爱、热情好客和相互帮助、尊重妇女、尊重老人基础之上。

卡兹贝基的第一部长篇小说《艾尔古扎》发表于 1881 年，之后他又发表了《弑父者》(1882)、《艾利索》(1882)、《赫维斯贝里·哥恰》(1884)。亚·



比洛斯马尼什维利《骑驴少年》漆布画
格鲁吉亚国立艺术博物馆

卡兹贝基巧妙地再现了各种人物性格，描绘了处于日常以及极端环境下的主人公。在他的作品中，格鲁吉亚人民反对沙皇专制的斗争具有真正史诗般的气魄和规模。但是作家也没有忘记普通人、各民族代表之间友好相处的崇高思想。卡兹贝基的作品渗透着人民的英雄主义精神，那些受人类崇高追求推动的英雄形象具有道德完美的特点。他的史诗叙事风格，紧张激烈的矛盾冲突、情节发展，至今仍然令读者心动。

"瓦热-普沙维拉"意思是"普沙维的男子汉"。以此为名走上格鲁吉亚文坛的这位诗人和作家，给格鲁吉亚诗歌思维历史留下不可磨灭的印记。

这位未来的诗人出生在格鲁吉亚普沙维山区的恰尔加利村，在那里人们按照自己古老的传统生活，鼓舞他们的是英勇的往昔岁月和丰富的口头创作，是古老的历史、传说、神话的精神，这些神话传说讲述了天神们和尘世勇士保护人民抗击恶势力——德夫，讲述了太阳之子阿米拉尼和勇斗德夫的科帕尔的故事。瓦热-普沙维拉后来把这些神话传说、童话故事中的许多东西，运用到自己的创作中，创作出许多不仅为格鲁吉亚文学，也为世界文学做出宝贵贡献的杰出作品。

瓦热-普沙维拉把鲁斯塔维里、古拉米什维利、巴拉塔什维利和伊·恰夫恰瓦泽看作是自己的精神先驱，而把自己创作的主要源泉看作是山民们，特别是普沙夫人丰富的民间文学。瓦热-普沙维拉赞同格鲁吉亚六十年代人的美学思想，认为诗歌应该为人民服务。他创造出许多影响力和表现力惊人的人物形象及充满生气的自然景象。在他看来，除了活的、可观照的自然以外，还存在另一个自然，只能由诗人以特殊的、只属于他的视线所发现。在《我在山中》一诗中，山不是物理上的峰巅，而是诗人的高度激情。从那里，从诗歌精神的高峰，诗人看见了整个世界、整个宇宙："我用胸膛抚

慰月亮，和上帝交谈。”“插上崇高思想翅膀”的诗人，愿意为世界和祖国的幸福而牺牲。现实社会环境激发了诗人的痛苦和愤怒。他幻想能有一位英雄，未来的英雄，他化身为一个热爱人民的人，一个利他主义者，一个“善良的好汉”。诗人的理想是性格坚强的英雄，表现在阿鲁达（长诗《阿鲁达·克捷劳里》）、哥戈图尔（《哥戈图尔与阿普什纳》）、茨维达乌里、卓克拉（《客人与主人》）、克维利阿、杰兹瓦、卢呼米（《巴赫特里昂尼》）这些人物上。

对道德、对善与恶的思考，对社会与个体冲突的思考，对人的内在本质的思考，使诗人极其强烈地表现出对其矛盾性的理解。但是这并未妨碍诗人在世界、在大自然中发现无所不在、无所不包的和谐。瓦热-普沙维拉的《山中之夜》一诗便是以此为主题，这是一首赞颂大自然美妙世界宏伟神奇的和谐统一和完整性的颂歌，这一奇迹神奇地产生于大量彼此矛盾的因素之中：

自然造就了幸福，
同时也造就了恶，
从来也不去区分，
哪里会暗，哪里光明
……
但它仍是活的奇迹，
它的存在那般美丽，
我倾听它，到处都能
听见对它歌颂赞誉。

宇宙机体和谐，但是人的生活却非总能纳入其中，总是伴随着矛盾，只有英雄才能将之消除。瓦热-普沙维拉将这些始终如一、强悍有力、无所畏惧的英雄引入自己的叙事诗中。他们是人民的儿子，诞生于其内核，肩负着对其命运的思考。诗人的作品，为读者展开了一个生活在未经历农奴制，在争取生存、维护牢固而人道道德准则斗争中锻炼出来的人们的世界。他把巨大的诗歌能量注入自己的艺术创作。他长诗中那些迫切的生活问题、全人类问题仿佛超越了特定的时间界限，超越了具体民族的界限，尽管长诗讲述的是格鲁吉亚山民的生活。在瓦热-普沙维拉的作品中，我们可以发现村社和个体、种族和个性形成对照，但是诗人的思考并不局限于这一范围。他珍爱所有生活表现，赞美人——这一大自然伟大奇迹，他呼唤真、善、美——外在的和精神上的，他竭尽全部公民激情努力去拯救人的社会，摆脱由来已久的恶，与这种恶的斗争在传统和新事物发

生冲突时往往变得尖锐。诗人的叙事作品正是建立在这样的哲学与思想基础之上，如《巴赫特里昂尼》(1892)、《阿鲁达·克捷牢里》(1883)、《客人与主人》(1893)等。

在瓦热-普沙维拉的艺术遗产中，散文占有相当大的位置，在其中他表现了和抒情诗与叙事诗中同样崇高的道德理想。他有一些小说是日常生活主题的，取自民众生活场景，也有讽刺性的速写，还有关于自然的中短篇诗体美文(《枯角树》、《紫罗兰》、《松鸦的婚礼》、《山泉》、《高高的山》、《小鹿的故事》等)。瓦热-普沙维拉的诗体散文，是其抒情诗和叙事诗的延续。

瓦热-普沙维拉是一位复杂的艺术家，一个天才，他的哲学和艺术思维的根基具有文明深度。诗人的诗风、他世界观的基础，是贯穿着热烈社会和公民情感的人道主义，是对妨碍个性自由发展、阻碍社会发展的各种原因的悲剧认识，是对真理、公正和人的完善不懈的追求。

2. 亚美尼亚文学

“如今是批判的时代”，这是米·纳尔班江对十九世纪五十至六十年代的概括。学校、教会、语言、文学都面临着必须改革和改造。早期启蒙主义运动所具有对民族“思想统一”的幻想正在消散，并且思想生活因各种社会思潮的斗争而变得复杂化。民族教权主义潮流表达了反动社会阶层的思想意识。民族保守派报刊提出的民族启蒙纲领，同样建立在亚美尼亚教会基础上，但是立场更多属中间自由派。承载进步思想的是民主启蒙运动。在《北极光》(莫斯科，1856—1858年)、《蜜蜂》(君士坦丁堡，1856—1874年)、《东方》(巴黎，1855—1856年)、《西方》(巴黎，1859—1865年)等报刊上，著名政论家斯捷潘诺斯·纳扎良(1812—1879)、斯捷潘·沃斯卡尼扬(1825—1901)、阿鲁求恩·斯瓦强(1831—1874)等人，从启蒙立场批判封建制度，为欧化生活方式而奋斗。

在占据五十至六十年代文学中心位置的诗歌中，回荡着仿佛是最宝贵的记忆中的民族歌曲旋律。米·纳尔班江的《自由》、《童年的岁月》，拉·帕特卡尼扬的《阿拉斯的眼泪》，穆·别什克塔里扬的《我们是兄弟》，纳·鲁西尼扬的《奇里乞亚》，斯·沙哈济兹的《梦》，格·多多赫扬的《燕子》等诗作，反映了浪漫主义的诗歌观，为世界经典艺术经验所丰富。

穆克里奇·别什克塔里扬(1828—1868)是一位抒情细腻的诗人。“爱所有的美、善、崇高”，便是他的美学理想。在他的思索中，出现了故乡这一诗人梦想的永恒居所的形象。他的爱国主义抒情诗的巅峰之作，便是组诗

《捷屯之歌》。组诗是献给捷屯起义[1]英雄们的，这是诗人为战死沙场的亚美尼亚战士们的英雄主义和不朽英名献上的卓越颂歌。土耳其的反动政治摧毁了其祖国解放的希望，于是他沉浸于灰暗的绝望之中，在浪漫主义的“死亡哲学”中寻找慰藉。

斯姆巴特·沙哈济兹(1840—1907)青年时写作的诗集《闲暇时刻》(莫斯科，1860年)中的作品模仿了拜伦的诗歌。在普希金、莱蒙托夫和涅克拉索夫的公民诗歌影响下，在六十年代人思想的影响下，他克服了个体追求的局限，转向了时代的“迫切需求”。他的诗集《列翁的悲哀及其他》(1865)，是亚美尼亚十九世纪公民诗歌光辉的一页。

佩特罗斯·杜里扬(1852—1872)在自己短暂的一生中，共创作了七部戏剧，四十首诗歌，写下若干篇政论文章和二十封左右信件，用瓦·勃留索夫的话来说，在这些作品中，“这位天才少年向全世界呼喊出自己对祖国人民的强烈热爱，对自己的信念，呼喊出自己的痛苦，这些痛苦是每一个有思想的人在诗人所处环境中都能感受到的痛苦”。在他的作品中，诗歌形象与哲理思考相互交织。他的诗具有感受紧张激烈和思想动态变化的特点。

拉法埃尔·帕特卡尼扬(1830—1892)是浪漫主义诗歌的一位杰出代表。他出生在亚美尼亚学家、诗人和教育家加布里埃尔·帕特卡尼扬的家庭，很早就接触了民族觉醒思想，早在五十年代就获得了诗人声誉。他文学和社会活动最有成果的时期，是他在彼得堡度过的那几年(1855—1866)。在他倡议下，成立了“贾马尔-卡基帕”文学社团，在其《日志》中提出了以亚美尼亚人民文学和政治发展为目标的行动纲领。

帕特卡尼扬把《马赛曲》当作自己诗歌的旗帜。在《亚美尼亚与亚美尼亚人》、《我的歌》、《亚美尼亚摇篮曲》、《我的白发如果变黑》、《亚美尼亚少年在歌唱》等诗歌以及长诗《勇敢的瓦尔丹·马米科尼扬之死》、《吉尔-奥格雷》中，诗人唤醒亚美尼亚人民族自我意识，呼唤古代英雄精神，鼓舞人们投身解放运动。他的爱国主义诗歌《阿拉斯的眼泪》获得了全民声誉。

1867年，帕特卡尼扬迁居故乡城市诺尔-纳希切万。仿佛是要告别浪漫主义的少年激情，他开始从事教育活动，并且“按生活的要求”用当地方言记录了一系列民间故事，这些故事揭露了当地贵族的落后自私，“亚美尼亚官僚们”的恶习(《刀子》、《波尔苏金·阿瓦凯》、《帕茨·阿兹帕尔》、《新房子，旧房子》、《行尸走肉》)。十年后，由于俄土战争，帕特卡尼扬的爱国诗歌又萌发出了浪漫主义激情。他创作的组诗(《自由之歌》，第弗里斯，

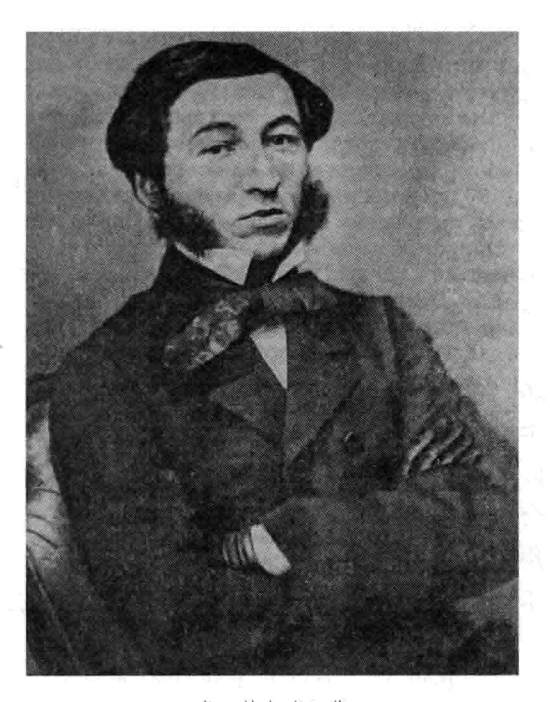
---

[1] 1863年亚美尼亚捷屯人反对奥斯曼帝国的武装起义。——译注

1878年)成为十九世纪亚美尼亚浪漫主义诗歌的绝唱。

米卡埃尔·纳尔班江(1829—1866)的创作,是亚美尼亚五十至六十年代社会思想取得的最高成就。作为俄罗斯革命民主派的同道者,他把亚美尼亚社会和民族解放问题,与全俄解放运动结合起来,很大程度上决定了以后几十年民族文学的发展道路。 ·210

纳尔班江出生于新纳希切万(现在的顿河畔罗斯托夫市贫民区的)一个铁匠家庭。1853年以校外生身份通过考试,在彼得堡大学获得东方语言教师资格后,来到莫斯科在拉扎列夫学院工作,同时以旁听生资格在莫斯科大学医学系听课,并开展热烈的社会、文学活动。1860—1862年间纳尔班江赴欧洲和亚洲旅行。在君士坦丁堡和加尔各答他与当地的亚美尼亚知识分子建立联系,在意大利与加尔波义勇军建立联系,在巴黎造访屠格涅夫,在伦敦与赫尔岑、奥加廖夫、巴枯宁接近。回到彼得堡后成为土地与自由社秘密组织成员。1862年纳尔班江因与"伦敦宣传分子"合作而遭逮捕("三十二人案件")。在彼得保罗要塞被关押三年后,他被流放到卡梅申,并且在那里去世。



米·纳尔班江像

米·纳尔班江是一位真正的百科全书式的学者。他研究历史、语言学、哲学、美学、经济、自然科学、教育学。纳尔班江的诗歌更像是哲理思考,而不是隐秘情感的抒情回音,其主人公力求深入到存在和虚无的奥秘之中(《过去的日子》、《生命》、《沉思》、《希望》),他可以是一位预言家(《日常世界》、《给阿波罗》、《纪念卢梭》、《纪念亨利·托马斯·巴克尔》),或者一位关心祖国命运的公民(《亚美尼亚人的祖国》、《意大利少女之歌》、《回忆》)。纳尔班江的哲学思想,最充分地反映在他的《童年的岁月》和《自由》等诗歌中,这些诗歌成为亚美尼亚公民诗歌的最优秀的作品。

在现实主义长篇小说《问讯死者》(1859)中,作家在尖锐冲突的场景中

记录了时代的各种风习和倾向。与资产阶级家庭关系解体、伪学者们的蒙昧主义和极端主义(沙卡里扬和炼金术士曼杜赫扬)对立的,是作者思想的承载者——正面主人公启蒙主义者艾玛努埃尔伯爵。

纳尔班江的文章和研究著作《论亚美尼亚文字》、《批评》、《君士坦丁堡的亚美尼亚剧院》、《新亚美尼亚语语法前言》等,奠定了职业批评的基础。在他文学批评观点形成过程中,别林斯基和车尔尼雪夫斯基起到至关重要的作用。纳尔班江捍卫人民性是文学崇高思想性及其认识意义的基础这一原则。他认为,"诗歌是和历史同样真实的日记","真实的和忠实于生活的文学,是反映人民生活的镜子"。

纳尔班江的创作能量极其突出地表现在他的政论文章中。他的论文《两行》、《穆西塔尔·萨巴斯塔其与穆西塔尔分子》、《散记》、《土地分配为正确之路》是政论艺术的杰作,在其中博学、逻辑与清晰的世界观立场与形象性和富于表现力的词句结合在一起。

在纳尔班江看来,历史是一个进程,而如国家、民族、阶级这些社会范畴,则是受人们物质和精神存在所决定的客观规律作用的结果。这一唯物主义哲学出发点导致将解决"经济问题"看作是取得任何自由的首要条件。以纳尔班江看来,全人类都面临着要解决这一问题的情况,并且尖锐的社会矛盾提出了革命的必要性。纳尔班江特别关注俄罗斯人民的解放运动,预见到俄国的解放对全人类具有极其巨大的意义。正是在这一背景下,纳尔班江探寻自己人民的社会和民族解放的途径。

十九世纪七十至八十年代给亚美尼亚社会内部结构带来深刻变化。取消农奴制、司法改革、农村自治、教育普及、铁路、电报等出乎意料地相继出现,使人震惊,瞬间改变了其生活习俗,正如亚美尼亚进步思想家和诗人们所预料到的一样。

社会的发展给了民族自我意识以新的推动,再次把西亚美尼亚解放的问题摆上议事日程。1877—1878 年的俄土战争唤醒了祖国解放的希望。保加利亚的样板富有吸引力,似乎让人觉得,亚美尼亚会因战争而获得独立自由。但是这些希望并不是注定会实现的。

211 ·

社会和民族的进步,给亚美尼亚作家的社会活动指明了一定的方向。出现了政论文的繁荣景象,其突出代表是格里格尔·阿尔奇鲁尼、拉菲、加扎罗斯·阿加扬、佩特罗斯·希莫尼扬、马特奥斯·玛姆里扬、阿伯加尔·奥万尼相。亚美尼亚报刊上,人们讨论着欧洲和俄国所熟知的哲学、社会、经济学说,试图确立亚美尼亚人民经济和社会的发展道路。在《劳动者》和《亚美尼亚蜜蜂》上,资产阶级自由派和民族保守派展开尖锐论战。《劳动

者》的拥护者要求改革教会和信仰自由，保守派认为亚美尼亚教会传统制度神圣不可侵犯。《劳动者》的拥护者坚信必须以武装起义来解放西亚美尼亚，而保守派主张和平解决冲突。《劳动者》的拥护者主张“物质财富”是民族存亡的基础，而保守派反过来提出是“精神财富”保护民族实体存在的基础——历史、教会、家庭免受侵害。

七十至八十年代的文学中，有两大文学潮流——现实主义和浪漫主义。艺术发展进程体现了体裁发展的不平衡。实证主义精神仿佛证明了阿加尼扬所提出的“如今不是诗歌的时代”的思想，并且青年学生受到巴克尔和达尔文、奥古斯特·孔德和斯宾塞思想的鼓舞。五十至六十年代的诗人走下舞台，并且在整个十年期间诗歌界没有出现多少有影响力的名字。戏剧界情况也相类似。七十年代初松杜克扬创作出几部现实主义喜剧，但是这一体裁后来走了下坡路。当地剧院上演的主要是模仿性的轻喜剧剧目。中长篇小说的社会意义逐渐重大起来。形成了社会、风俗、历史小说等新体裁。后者的出现受到民族历史自我意识的增长，以及司各特、雨果、司汤达和列夫·托尔斯泰小说的决定性影响。

经典历史小说的奠基者是采伦茨（欧谢普·希什马尼扬，1822—1888年）。他是《托罗斯，列翁的儿子》（1877）、《产痛中》（1879）、《特奥多罗斯·尔什图尼》（1881）三部历史小说的作者。采伦茨的历史哲学观建立在卢梭的“社会契约论”基础之上。他认为亚美尼亚的历史不幸便是退化的贵族切断了与人民的精神联系。

改革后的农村是现实主义小说一大主题。阿博维扬的追随者佩尔奇·普罗尚（1837—1907）仅以其第一部长篇小说《索斯与瓦尔迪特》（1860）便获得了声誉。这部小说所具有的悲观主义在其长篇小说《因为粮食》（1879）、《恶霸》（1889）、《伯格杰》（1890）、《乌诺》（1900）以及一系列短篇小说中越发深化，这些作品反映出宗法制农民观念的破灭、其反抗和失望（民间复仇者乌诺）、面临资本主义到来的恐惧。

阿博维扬流派的另一个代表是加扎罗斯·阿加扬（1840—1911）。他在莫斯科和彼得堡度过的岁月（1862—1867），对于这位未来作家美学和社会观的形成起到了决定性的意义。他掌握了俄罗斯现实主义的艺术经验，掌握了革命民主派的美学观和哲学观。早在自己自传体长篇小说《阿鲁求恩与曼威尔》（1867）中，阿加扬就参与了父与子的争论。他对现实的批判态度更深刻地表现在长篇小说《两姐妹》（1872）中，在小说中，作家塑造了一个改革后农村起来反抗社会罪恶的“强盗”的形象。阿加扬有理由被称作“亚美尼亚的安徒生”，他是亚美尼亚童话艺术的奠基人。 ·212

阿科普·帕罗尼扬（1843—1891）是亚美尼亚文学讽刺流派的最突出

代表,他的一生是在君士坦丁堡度过的。他的活动在西亚美尼亚文学运动中非常引人注目。他掌握了丰富的亚美尼亚民间讽刺经验,运用了伊索和阿里斯托芬、莫里哀和斯威夫特、拉封丹和拉罗什福科的艺术技巧,创造了自己的讽刺风格。他机智的表达、引经据典、双关谐语和谜语汇入了日常言语。帕罗尼杨的讽刺独具特色,综合了肖像画、静物画、格言警句、对话、趣味轶闻。他突出的创作有社会风俗喜剧《巴格达萨大叔》(1886)和长篇小说《尊敬的乞丐们》(1882)。作家讽刺性地描绘了君士坦丁堡亚美尼亚街区可怜的日常生活(《漫步君士坦丁堡街区》)、市民阶层的局限性和精神贫困(《礼貌的害处》)、民族知识分子的孤助无援(《尊敬的乞丐们》)、土耳其恐怖的暴力和欧洲外交界的虚伪承诺(《零碎》)、出版界伪善和变节行径(《笑》),戳穿了亚美尼亚现实的新神话(《民族之柱》)。

加布里埃尔·松杜克扬(1825—1912)出生于第弗里斯,是现实主义戏剧的奠基人。在当地国立中学毕业后,1846年他前往彼得堡,考进彼得堡大学文史系。上学期间松杜克扬迷恋于戏剧,钻研俄罗斯和欧洲戏剧作品。后来在给尤·维谢洛夫斯基的信中,他写道:"果戈理、格里鲍耶陀夫、奥斯特洛夫斯基、莫里哀、席勒、莎士比亚、大仲马等等很多人与我密不可分。"

松杜克扬创作的巅峰之作是喜剧《派坡》(1870)。作家承认,研究莎士比亚给了他写作这部喜剧的创作推动力。这一影响不仅表现在动态发展的情节中,富有内容、充满哲理思考的独白中,而且体现在人物形象热烈的内在天性、它们强烈的对比之中。渔夫派坡的形象,集中了人民永恒的愿望,是其道德精神的象征,是其对虚伪、不平等和不公正发出抗议的象征。在戏剧《夫妻》(1896)、《爱情与自由》(1909)、《遗训》(1912)中,作家试图将喜剧改造成心理剧,但是没有达到先前戏剧的现实主义深度。后来的几十年中,松杜克扬主要创作政论文和小说。

从1872年起,他在《劳动者》和《回声》杂志上发表以《阿马尔谈话》和《哈迪德谈话》为标题的专栏作品。这些作品综合了小品文、政论文和自由谈话,在其中作家评点时事,嘲讽社会习俗的弊病。在他创作中占特殊地位的是中篇小说《瓦莲卡之夜》(1877)。作者刻画了小市民腐朽的氛围、其精神贫困和对人的命运的冷漠。松杜克杨的创作直到今天仍不失其认识和艺术价值。

拉菲(阿科普·梅里克-阿科皮扬)(1835—1888)是亚美尼亚浪漫主义最优秀的代表。他创作了许多中长篇小说、长短诗作、短篇小说和特写、旅行手记和书信、文学批评和政论文章、传记和学术研究著作。

拉菲出生于萨尔玛斯特省帕雅朱克村(波斯)。1847年前往第弗里斯,

在亚美尼亚语学校读书，后来毕业于俄语国立中学。他在五十至六十年代的主要创作题材是在波斯的亚美尼亚人生活。像所有启蒙主义者一样，拉菲认为产生社会罪恶的原因便是封建社会制度的社会弊病。他认为文学在民族启蒙事业中起到极其重要的作用，特别是长篇小说，认为它是“道德和教育生活的历史”。在长篇小说《萨尔比》(1866)、《后宫》(1868)中，在一系列短篇小说中，他展现了伊朗封建主的残忍专横。就艺术结构而言，长篇小说《萨尔比》是亚美尼亚长篇小说中的新声。在运用欧洲浪漫主义小说(雨果、欧仁·苏)诗学原则的同时，他将其与东方童话手法结合起来。 ·213

七十年代，作家的世界观中发生了重要变化，他逐渐离开启蒙性质的浪漫主义而朝向巴克尔精神的实证主义和决定论。这一世界观上的进化体现在长篇小说《骗子日记》(1873)中主人公们的哲理议论中。其主人公佩特罗斯是一个聪明机智、有发明精神的人，他坚信如果周围“环境受到无道德的感染”，那么就不能做一个诚实、有良心的人，要想让人的活动有益，首先就必须改变社会制度。

在长篇小说《扎赫卢马尔》(1871)、《金鸡》(1878)以及一系列中短篇小说(《无辜的出卖》、《谁之罪?》)中，拉菲绘制出亚美尼亚商业高利贷资产阶级生活习俗讽刺性有时是怪诞性的画卷。

没有任何一个问题，像亚美尼亚人民的民族解放运动一样吸引作家拉菲。这一点特别表现在俄土战争期间。欧洲革命，特别是巴黎公社经验指出，通向解放的唯一之路便是革命，应该用这一思想武装亚美尼亚人民。拉菲的长篇小说《亨特》(1880)和《星火》(1883—1887)正是贯穿了这一思想。小说的内容是多层面的。第一层是西亚美尼亚悲惨的生活景象；第二层是主人公们的哲学观念，他们对自由的思考；第三层是未来社会的乌托邦景象。这些小说的结尾部分，作者描绘了未来的革命，在革命的火焰中诞生出一个自由社会。拉菲描写的街垒和德拉克洛瓦的画作《自由引导着人民》一模一样。

《星火》的主人公之一指出，如果“一个作家在现实中找不到自己理想的人物类型，他会深入到历史中”。拉菲也是从历史中寻找自己的理想人物。他的第一部历史长篇小说《大卫-别克》(1882)，反映了十八世纪初民族解放运动的诸多事件和亚美尼亚国家在苏尼克的建立。亚美尼亚长篇历史小说的最高成就是《萨木维尔》(1886)，小说描写了四世纪初亚美尼亚内部政治事件，当时国家已经被波斯和拜占庭分割。按照小说中的哲学思想观，爱国主义是人类存在的最高法则。作家用恢弘的宫廷礼仪、对首领们的生活描写、传说、大自然形象，再现了古亚美尼亚的历史氛围。

九十年代，资本主义在外高加索成为现实。城市在发展，工业无产阶级

在形成，乡村中阶级分化在加剧。

在西亚美尼亚则是另外一种情形，土耳其苏丹哈米德政府开始推行种族灭绝政策。1894—1896 年间有大约五十万亚美尼亚人成为有组织屠杀的受害者。面临人身安全遭受威胁的人民起来开展斗争。

社会政治变革伴随着社会意识的改变。革命民粹派转身为自由派，以及全俄民粹派组织分裂成若干地方性民族组织，导致亚美尼亚出现所谓的民族党派，提出各自的民族解放和社会民主主义纲领。九十年代社会各界表现出对马克思主义的关注，马克思、恩格斯及其他著名的马克思主义者的著作被翻译成亚美尼亚文出版。十九世纪末社会政治舞台上出现了一代马克思主义者。

八十年代后半期发生了文学的两代人更迭。摆脱了浪漫主义过去之后，一代现实主义者提出了自己的艺术原则。"现实生活本身和人的内心世界"、"今天新艺术的座右铭便是现实主义"成为当时的口号。文学批评在研究现实主义诗学，说明作家的社会使命和职责。也就在这一时期出现了所谓的"第二代新诗歌"，其杰出代表为奥万奈斯·图曼尼扬、亚历山大·查图里扬、列翁·曼维里扬、阿维基克·伊萨克扬，其创作一直延续到二十世纪。这一代诗人的诗歌宣言便是约奈斯·约尼西安(1864—1929)的《诗歌集》(1887)。"作为一个受过良好教育、以世界文学经典范本培养起艺术趣味的人，约尼西安在很多方面成为亚美尼亚新诗歌最新阶段的开创者"(瓦·勃留索夫)。作为普希金、雨果、歌德、贝朗瑞、席勒、密茨凯维奇、裴多菲作品的翻译者，约尼西安完善了亚美尼亚诗歌技艺，采用了多种不同的诗歌形式(歌曲、哀歌、颂诗、咏怀诗)，创造出加工改造民间诗歌和传说的经典样本(《阿拉斯来了》、《献给阿拉加茨高山》、《阿尔塔瓦茨特》、《瓦格恩的诞生》)。在爱情和关于大自然的歌曲中，诗人期盼着心灵的和谐(《啊，给我一个甜美的梦》、《徒劳地，心灵……》、《睡吧，我的心灵》)，在关于祖国的诗歌中发出对牺牲者的无限痛苦之声(《我看到……》、《哀悼日》、《新春》)，在哲理思考中则表达了世界悲哀的永恒重担(《曾有时，我幻想》、《生活纷杂操劳中诞生的歌》等)。

214·

这个时代亚美尼亚文学出现了众多经典小说家，如施尔万扎德、纳尔-多斯、乌尔塔奈斯·帕帕兹扬、阿尔皮亚尔·阿尔皮亚利扬、吉格朗·卡姆萨拉刚、格里格尔·卓赫拉波等。这些作家的创作生命延续到了后几十年，但是就其文学史意义而言，他们与八十至九十年代现实主义关系最为密切。

纳尔-多斯(米卡埃尔·捷尔-奥万尼相，1867—1933 年)的文学美学倾向，是在俄罗斯心理现实主义的影响下形成的。在其最初的中长篇小说

《永恒的朋友》(1886)、《努乃》(1886)、《温柔的琴弦》(1887)、《扎阻尼杨》(1890)中,还存在着浪漫主义世界观的余晖。但是在《安娜·萨洛杨》(1888)、《被打死的鸽子》(1898)、《斗争》(1911)、《死亡》(1912)等中长篇小说中,纳尔-多斯克服了个体和社会的封闭性,在广阔的社会背景下描绘了小市民社会、社会各潮流的斗争、知识分子的精神探索。纳尔-多斯是一位优秀的中短篇小说家。在系列小说《我们区》中,他鲜明地描绘了工匠们的艰辛生活。

乌尔塔奈斯·帕帕兹扬(1866—1920)在其作品中,试图将不同文体结合起来,来"解决"现实主义和浪漫主义之间的争论。在其取自欧洲和东方各民族生活的作品中,展现了在土耳其暴政下西亚美尼亚人民的悲惨处境(《土耳其亚美尼亚人的生活场景》,1891年),亚美尼亚知识分子的思想探索(《爱玛》,1897年),自由思想唤醒的波斯人民对封建主义和殖民主义的反抗(长篇小说《阿西》,1897年;《阿莱姆基尔》,1904年;《阿捷尔菲扎》,1904年)。作为思想家和艺术家,帕帕兹扬是个矛盾人物。他毕业于日内瓦大学社会科学系,掌握了多种欧洲和东方语言,他试图通过哲学上协调"神话"的东方和"理性"的西方来创建自己的观点体系。他迷恋于尼采思想中对资本主义的批判,但是他不赞同尼采思想的悲观和残酷,他研究过马克思、恩格斯及其他一些马克思主义理论家著作,倾向于社会主义,意识到俄国革命的历史意义。但是帕帕兹扬最终没有能建立完整的社会哲学体系,依然忠实于左倾革命派和乌托邦幻想的折中主义。

格里格尔·卓赫拉波(1861—1915)是现实主义的杰出代表。他创作了长篇小说《消失的一代》(1886)以及四十篇左右的中短篇小说,这些中短篇小说后来根据内容和观念的共同性进行了分类,分为三个单独系列出版——《良心的呼唤》(1909)、《生活本身》(1911)、《沉默的痛苦》(1911)。卓赫拉波的中短篇小说的内容是人的命运的戏剧性。他特别深刻和细致地体察了女性心理,歌颂了女性的魅力。

晚期浪漫主义的代表穆拉仓(格里格尔·捷尔-奥万尼相,1854—1908年)的创作,在八十至九十年代的文学中占有特殊地位。穆拉仓是亚美尼亚自由派坚定的反对者。他对资本主义的批判反映了小资产阶级的保守观念。在其早期中长篇小说(《我的天主教未婚妻》、《社会养子》、《必定的——公爵夫人》、《未成年女子》)中,作家把道德、哲学争论带入文学,激烈批判不符合他信念的一切。他不对城市抱有幻想,而是面向保存了民族生活传统的乡村。他浪漫主义的理想人物,便是认为只有在宗法制村社中才能实现社会和谐的使徒(《神秘的隐者》,1889年)。但是在后来的《教育中心》(1903)、《挪亚之鸦》(1899)、《使徒》(1902)等长篇小说中,作者对资

产阶级知识分子的使徒使命感到悲观，认为利己主义剥夺了人自我牺牲的能力。

穆拉仓的长篇小说《格沃尔格·马尔兹别杜尼》(1896)无疑是历史小说的一大成就。在反映十世纪巴格拉特王国时期一系列戏剧化事件中，作家把主人公们置于个人情感与“社会责任”产生尖锐心理冲突的情境下，用最高的伦理要求——有觉悟的爱国主义来检验他们的迷误。

施尔万扎德·亚历山大·莫夫西相(1858—1935)是一位杰出的现实主义作家，他出生于舍马哈市(阿塞拜疆)一个手工匠家庭。在当地两年制215·俄语学校毕业后，1875年他迁到巴库。在省局和采油公司工作时期，他熟悉了工业城市的日常生活，钻研艺术、经济和哲学书籍，喜欢俄罗斯和法国作家。1883年施尔万扎德搬到第弗里斯。他在那里创作自己优秀的艺术作品。1905—1911年施尔万扎德住在欧洲(法国、瑞士)，之后回国。1919年再赴欧洲，1926年回到苏维埃亚美尼亚。

施尔万扎德第一时期创作的主要题材之一是外省城市生活。在长篇小说《那姆斯》(1885)和中篇小说《恶灵》(1894)中，作家考察了当资本闯入封闭的外省城市生活后新与旧冲突带来的诸多社会问题。传统世界在死亡，成为新形势下随波逐流的人也在死亡。在中篇小说《掌柜手记摘抄》(1883)和《瓦尔丹·埃鲁米杨》(1902)中，施尔万扎德展现了一个新出现的主人公，他觉得外省的工商业已经成了狭窄的框子，而把视线投向“资本大世界”。施尔万扎德在自己作品中揭示的也正是这一“大世界”中的矛盾。作家首先是在精神领域中检验了资本主义社会的真实本质。在长篇小说《徒劳的希望》(1890)、《阿尔森·吉玛克相》(1893)和中篇小说《火光》(1896)中，他刻画了众多无耻之徒和自私自利者、理性主义者和理想主义者，证明了知识分子对资产阶级法制的希望的虚幻性。

1898年施尔万扎德出版了长篇小说《混沌》，这是亚美尼亚现实主义最伟大的作品，显示了深刻的历史主义感。新一代的资产阶级仿佛走出“混沌”，继承父辈的事业，用新的生产组织方法确立自己阶级的“不可动摇”，但是隐藏的怀疑在他们心灵中产生一个悲观疑问：“我们的精神拯救应该从何而来？”

在一系列小说中，施尔万扎德触及了爱情、家庭和道德问题(《阿兰穆宾》、《丽莎小姐》、《美拉尼亚》、《阿丽娜》)，展现了“多余人”的命运(《思想俘虏》、《一个新人》、《小店来客》)，展现了在资产阶级社会天才的悲惨命运(《演员》)。

施尔万扎德的创作标志着亚美尼亚戏剧以及整个文学发展进入了一个新阶段。

3. 阿塞拜疆文学

十九世纪中叶正是阿塞拜疆文学中现实主义形成阶段，与民族自我意识苏醒历史同步。依靠综合了东方和全欧洲艺术发展规律，在阿塞拜疆两大进程(一是现实主义艺术思维的巩固，一是摆脱区域和地方性文学体系特有的束缚)同时展开。在越来越民族化和“阿塞拜疆化”的同时，这一时期的文学也同时就其提出问题的广度和内容仍然是“全东方性的”。作家们依旧关注整个近中东的许多迫切问题，如穆斯林民众社会政治的落后、其社会解放和民族解放的道路、文化发展道路等。阿塞拜疆启蒙者对“伊斯兰地区”人民的哲学、社会思想的贡献，也具有全东方意义。阿塞拜疆的启蒙者用自己的创作展现了东方文学与欧洲文学进程广泛接触的经典范例。

早在十九世纪上半叶作为思想潮流形成于阿塞拜疆的启蒙活动，为从文学发展的前现实主义阶段向作为艺术方法和美学体系的现实主义转变做了历史准备，它走过了从相信“开明君主”和向神学让步，前进为直接号召推翻绝对君主制和否定任何形式的压迫个性的发展道路。

阿塞拜疆启蒙运动的典型特征，便是启蒙主义对人的信念、为人的精神解放而展开的斗争，与民族自觉思想密不可分。启蒙运动的历史使命(推翻封建社会的思想压迫，推翻其社会、政治、宗教圣物)，对未独立的东方各族人民理所当然也就意味着是民族解放、民族精神潜力复苏的使命。把反封建、反教权和反殖民情绪结合起来，这一独特的综合体给阿塞拜疆启蒙活动赋予了深刻个性化的典型特征。

· 216

在米尔扎·法塔里·阿洪多夫(1812—1878)多方面活动的所有领域里，我们看到了一个与欧洲和东方文化具有同样联系的艺术家和思想家。

他在现代阿塞拜疆文化创建中起到了奠基者的巨大作用，这一巨大作用不仅是对阿塞拜疆，而且是对整个近中东地区而言的。实质上，阿洪多夫是第一位如此规模的活动家，他在“亚洲苏醒”(列宁)这一历史事件发生前很久就预言了其不可避免要发生。由于他的出现，在阿塞拜疆精神文化史上，民族文学的社会倾向、美学风貌和艺术重心发生了改变。他创造了现实主义戏剧和小说、唯物主义哲学社会政论、美学和批评的最初范本，给新字母表提出了自己的方案和阐释，他在阿塞拜疆最早提出了人民权利和立宪自由的问题，谈到了民主革命，他全部综合性创造活动都朝向反对社会和精神暴政、宗教迷信以及蒙昧、落后和愚昧。

阿洪多夫 1812 年出生于舍基市(努哈)。教育少年法塔里的是其舅公

哈吉-阿莱斯科阿訇，米尔扎·法塔里把他看作是自己的精神之父，并且由他的职位构成了自己的姓氏。但是不管他如何爱戴自己的阿訇教父，他没有步其后尘。1834 年从努哈官办学校毕业后，他移居到第弗里斯，开始在高加索总督府做东方语言翻译。他在这个职位上工作了很长时间，直到升职为上校。

《东方长诗》(1837)是二十五岁的阿洪多夫对普希金之死的回应，这是一个标志性事件。东方首次以如此深刻的理解和洞察面向俄罗斯文学宝库，对俄罗斯诗人的哀悼首次成为东方艺术作品关注的对象，是与二十三岁的莱蒙托夫同时发出的对友谊和精神忠诚的誓言。精神广度和快速反应是阿洪多夫整个创作生涯中所特有的。

阿洪多夫听到了欧洲革命、外高加索失败的暴动和起义的回声，他思考了十二月党人、彼得拉舍夫斯基小组成员、革命民主派的命运。他成熟起来，决心把自己献给东方民族精神解放事业。他同时向东方和西方的专制制度、向清真寺和教堂、向宗教和世俗暴君、向沙皇、沙赫、先知宣战。"晨者"萨布西(这是他写诗时的笔名)拿起笔，尽自己所能好让光明的明天——东方的早晨快些到来!

与其先驱者，包括试图使宗教与科学妥协的阿·阿·巴基汉诺夫不同，阿洪多夫坚决反对伊斯兰教"启蒙现代化"思想，把思想方向定在伏尔泰的理性主义上，而在创作方面则是走拉吉舍夫的道路。而阿洪多夫创作中鲜明表现出来的民主倾向，使其作为艺术家与十九世纪俄罗斯伟大思想家和现实主义作家相接近，同时也决定了阿洪多夫战斗的无神论有别于伏尔泰的自然神论，或是阿洪多夫的"社会人"("个性")观念有别于卢梭的"自然人"学说。

"我想为人民铺就一条走向教育、科学、繁荣和文明之路"，在这纲领性言语中包含了阿洪多夫活动的实质。在探索最能促进民族社会政治认识的形式中，阿洪多夫采用了启蒙主义最钟爱的戏剧体裁——喜剧。阿洪多夫在 1850—1857 年间创作了自己最著名的六部喜剧和一部中篇小说。它们是《毛拉易卜拉欣-哈里尔，炼金术士，魔法石的拥有者》、《生物学家穆夏·若尔丹与著名占卜者托钵僧马斯塔里沙赫的故事》、《连科兰汉国大臣历险记》、《战胜强盗的熊的故事》、《守财奴或加吉-卡拉冒险记》、《塔夫里兹城的辩护人或东方律师》、《被欺骗的群星》。这些作品的主要题材是封建宗法制社会的风习及其不受约束的专制、惰性、教条性。剧作家讽刺性地展示了当政精英的僵化保守，他对"社会支柱"、对人们的冷漠感到愤怒。但是在作家的艺术世界中也记录了社会中光明力量的诞生。其中有诗人加吉·努鲁(喜剧《毛拉易卜拉欣-哈里尔，炼金术士，魔法石的拥有者》)、喜

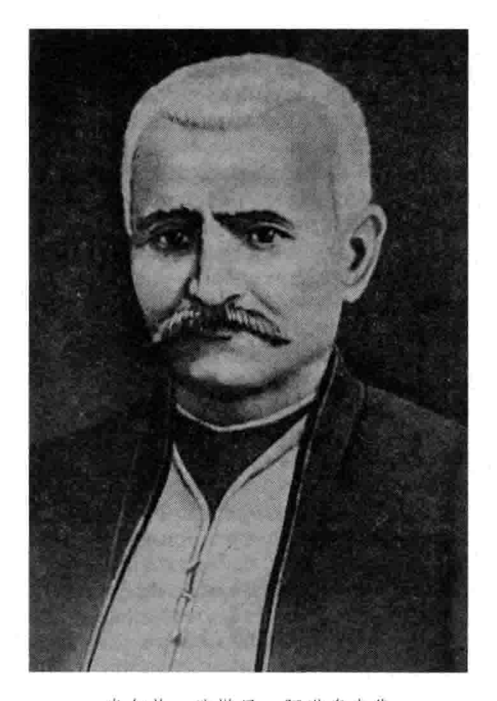
剧《守财奴或加吉-卡拉冒险记》中的农民们、《连科兰汉国大臣历险记》中的台木尔和尼撒，还有一系列其他人物，他们有时会犯错误，但总是具有人性魅力，与虚伪和假仁假义相对立。

· 217

阿塞拜疆的现实被阿洪多夫以革新方式再现出来，生动，富有色彩，带着他对鲜明而具有表现力的细节的兴趣。他欣赏人物性格的多样性，作为艺术家他特别享受描写活的人，描写骄傲的、睿智的或者相反，天真的、但具有率真和天然反感虚伪和恶习的充满魅力的人。

在具有鲜明启蒙主义色彩的喜剧中，同时也造型化体现了健全理智、诚实、忠诚和善良必然战胜无知和道德畸形、变节和心灵空虚的合规律性。作者为观众和读者推荐了一条“走向开化之路”，他认为这才有可能克服时代的社会政治和道德矛盾。坚定的启蒙主义思想、鲜明的“实证主义倾向”，也决定了阿洪多夫戏剧的美学结构具有公开的倾向性、剧末的“道德说教”和惯用的冲突的顺利解决的特征。这绝对不是想要人为地平和生活矛盾，而是典型的启蒙主义对理智和善良最终会战胜无人性和不和谐的信念。

人们认为，有充分依据认为阿洪多夫也是阿塞拜疆现代艺术散文的奠基人。他之前已有先行者——伊·库特卡申斯基和阿·巴基汉诺夫，但是他们的散文还是很大程度上与传统的“东方”文学规范形式相联系。阿洪多夫则不一样。阿洪多夫的散文已经是自立的了，独立于诗歌语言。他著名的中篇小说《被欺骗的群星》(1857)就是这样，小说的情节取自伊朗十六世纪的历史学家伊斯坎德尔-别克·蒙石的《阿巴西美化世界的故事》。这是作为启蒙主义文学特殊体裁的“哲理小说”，这种体裁我们首先是通过伏尔泰的作品而了解，无疑阿洪多夫也认真阅读过。由此突出了小说的理性主义构成、其强烈的文体形式、悖论式的智力游戏。《被欺骗的群星》揭露了君主的专制、无知和蒙昧行径，同时也揭露了未开化、很容易被欺骗人群的因循守旧。同时阿洪多夫讲述的故



米尔扎·法塔里·阿洪多夫像

事，在其笔下一方面成为关于非正义权力，另一方面关于乌托邦改革无法成立的无所不包的寓言。《被欺骗的群星》是一部忧伤的小说，但是作者的反讽在一定程度上缓解了忧愁。

阿洪多夫在喜剧和小说中研究的多种多样的社会问题，也在他的文学理论和政论批评著述中得到全面和深入的分析，这其中最有意义的是他的《凯末-伍德-多弗雷的书信集》(1865)。这是整个穆斯林东方第一部摆脱了中世纪教条性思维规范和固定模式，用超越传统体裁和形式手法写成的政论和艺术、哲学著作。阿洪多夫的目的，是要揭示穆斯林东方经济和政治落后的社会和道德精神原因，他以“印度王子”的名义合理阐释了自己唯物主义、无神论、民主主义的观点。

毫无疑问，从体裁上《书信集》更像是论文而不是小说。但是，完全将 218· 《书信集》与作家艺术世界，与现实主义美学分离开也是不正确的，这会妨碍揭示这部作品不仅在阿塞拜疆，也在近中东伊朗语国家一代人那里受到热烈欢迎的原因。直观的造型、讽刺概括的生动和准确、“取自生活”鲜明的细节、“东西方”的平行并列及其戏剧性两极性、对峙、节奏上的重复，所有这一切不仅显示了阿洪多夫作为哲学家、辩论家、政论家，而且显示了其作为艺术家的写作技巧。也许，应该把《书信集》的体裁确定为哲学和艺术混合体启蒙散文最为正确，不妨回想一下，比方说孟德斯鸠的《波斯信札》，这一还是源自费讷隆的《忒勒马科斯历险记》“国家政治”散文传统(阿洪多夫是这一文学的卓越行家)。

阿洪多夫的《书信集》充满对封建落后、对一切教条和禁忌体系的强烈的不妥协精神，同时这是一部自由自在的、乐观的作品，是自由，甚至是快乐地肯定人的理性和尊严的作品。

作品的主人公“印度王子”凯末-伍德-多弗雷形象，也许看起来更少一些假定性。在这个形象中，集中了一个东方民主主义者、穆斯林东方“新人”的特点。法国哲学和阿拉伯史料、伊斯兰中世纪和欧洲近代，这便是《书信集》主人公关注的范围。理性和世界观、永恒与虚无、强权与自由、文化衰退和启蒙，这便是凯末-伍德-多弗雷思考的主题。

尽管在当时书刊检查条件下阿洪多夫这部主要著作生前没能出版发行，但其影响极其巨大。手抄本的《凯末-伍德-多弗雷书信集》人手相传，特别是在南阿塞拜疆。并且，又从南阿塞拜疆传到北阿塞拜疆，在伊朗引起一股模仿潮流，极大影响了伊朗最著名的启蒙家 M. 麦库姆汉以及南阿塞拜疆启蒙者亚・塔雷波夫、杰・马拉加伊的创作。此外，《书信集》中的爱好自由和启蒙主义思想，也在土耳其、印度、阿富汗、阿拉伯国家进步社会

政治思想界中得到回应。

阿洪多夫的唯物主义世界观也很明显地体现在他的文学批评文章中。作为批评家和政论家，他认为文学是生活的反映，他捍卫文学的现实主义和人民性原则，反对没有成效的形式主义的装饰，也反对艺术中的自然主义。他认为文学真实性和人民性的典范，便是世界文学经典作家荷马、菲尔多西、内扎米、哈菲兹、莎士比亚、普希金等人的创作，是瓦吉夫和扎基尔的现实主义诗歌……

七十至九十年代，阿塞拜疆经历俄罗斯以及欧洲社会经济发展的强劲影响。特别明显的例子便是巴库，它发展为一个最大的工业中心，对城市的文化生活起到良好作用，启蒙机构、学校、图书馆数量不断增长。俄罗斯文学通过积极的翻译活动越来越为阿塞拜疆读者所容易接受。例如，先后出版了普希金、克雷洛夫、茹科夫斯基、莱蒙托夫以及果戈理、托尔斯泰、涅克拉索夫的作品。阿洪多夫的关于用拉丁字母替代阿拉伯字母的思想，有了积极的宣传者 M. 沙赫塔京斯基，他曾在彼得堡、莫斯科、巴黎、莱比锡、伊斯坦布尔等地举办系列讲座。杰出的东方学者 M. 卡瑟姆别克继续其在彼得堡的教学活动。越来越多的阿塞拜疆青年在彼得堡、莫斯科、西欧接受教育。

1873 年 3 月，专业的民族剧院首次开幕，两年后，1875 年 4 月，《农夫报》的出版，翻开了阿塞拜疆民主出版的首页。从此，启蒙运动就在报刊和剧院的巨大作用下进一步发展。

第一份阿塞拜疆报纸的出版人是哈桑-别克·扎尔达比（1837—1907），他是一位达尔文主义科学家，曾在莫斯科大学受教育，是阿洪多夫在民主政论和进步社会活动领域的继承人。他所出版的《农夫报》积极反对思想封闭、社会停滞和冷漠的危险。报纸很大的注意力，投在宣传自然科学成就、发表强烈不满西方列强在东方推行的殖民政策和包含尖锐批评西方学者对穆斯林人民精神文化欧洲中心论态度的国际问题文章。《农夫报》团结了一大批当时的进步作家和政论家。报纸体现了真正的民主主义特征，它号召尽各种努力巩固阿塞拜疆人民与俄罗斯人民的友谊。扎尔达比给了文学很重要的地位，竭力消除陈旧的传统诗歌戒律，促进现实主义流派的发展。但是在沙皇书报检查制度下，这样的民主主义倾向的报纸无法长久生存，1877 年报纸被政府禁止。

八十年代，阿塞拜疆的启蒙活动很大程度上丧失了自己的革命性和无神论精神。出现了号召伊斯兰教现代化的呼声，似乎复活了已经不受普遍欢迎的寄希望于“开明君主”的苗头。在接替《农夫报》的《光明报》（1879—1880）上登载的一些文章，不仅赞美亚历山大三世，而且还称颂先知穆罕默

德的追随者伊玛目们。

但是，如同俄国各地一样，保守主义的平静年代，蕴含着未来社会动荡、革命风暴的序幕。对精神复兴、社会进步的呼吁，越来越经常地出现在类似《圣餐盒报》和《里海报》这样报纸的版面上。《圣餐盒报》(1883—1891)尽管自己的一些观点有矛盾，但整体上继承了《农夫报》的民主传统。

阿塞拜疆在这一时期奠定了新流派和现实主义儿童文学的基础(赛·阿·希尔瓦尼、穆·西德基、拉·艾芬迪耶夫、菲·克恰里)，编制出最初的民族语课本，这些课本是在现代教育原则(加·马赫穆德别科夫、苏·麦·加尼扎德、纳·纳里曼诺夫)基础上编写的。

启蒙艺术家出现了新类型。例如，作家兼教育家、作家兼记者等。同时对民族民间口头文学的兴趣在不断增长，形成了有组织的对民间口头创作典范的收集和研究，在一定程度上促进了现实主义在阿塞拜疆文学中的确立。阿洪多夫对"夜莺与玫瑰"的时代已经过去以及"如今新的、符合读者兴趣和民族利益的作品是戏剧和小说"的信念，被社会生活和文学发展的现实潮流所证实。八十年代在巴库和阿塞拜疆其他城市建立的剧团，促进了阿洪多夫传统的戏剧的发展。在其继承者中，纳扎夫-别克·维基洛夫(1854—1926)占有特殊地位。维基洛夫曾就学于彼得堡和莫斯科，毕业于彼得罗夫斯基农业与森林学院，在此之前曾是哈桑-别克·扎尔达比——阿塞拜疆新报刊的创始人的得意门生，在其所办的报刊积极工作，狂热迷恋戏剧。戏剧便成为他一生的主要事业。

维基洛夫大大扩展了现实主义掌握现实的范围，包括日常生活、风俗习惯、社会现象，丰富了戏剧体裁和舞台语言。难怪他被称作是"阿塞拜疆的奥斯特洛夫斯基"。同时，维基洛夫在其整个创作生涯中始终是一位民主启蒙家，在自己评判生活的关键性、总结性方面，他倾向于以自由主义的态度思考那些被他鲜明而坚定地描写为首要性的那些冲突。

维基洛夫最初的喜剧，如《肉归你，骨头归我》(1873)等，从启蒙主义观察角度阐释学校与家庭生活的问题。九十年代的剧作《迟来的悔悟不会有结果》(1890)、《有其名，无其人》(1891)掌握生活素材更为广阔，分析评价更为坚定。其中展现的宗法制生活，与剧本《出雨又落雨》(1895)中的商人生活一样，被作者描写成色调灰暗、丑陋的一种生活，受到作者尖锐批判。

维基洛夫创作活动初期的顶峰之作是他的悲剧《法赫雷京的痛苦》(1896)，这是阿塞拜疆文学中第一部悲剧作品。悲剧的情节动力是两个地主家庭的血仇。而主要冲突则是两代人的代表——法赫雷京与鲁斯塔-别克之间的精神斗争。法赫雷京刚从被派去留学的德国回到家乡，便开展实现启蒙思想的具体活动，他在村里开办了医院、学校，把自己的钱用于人道

活动。他作为血腥复仇的牺牲品而死去。他的死象征着在人群中找不到支持帮助的人的孤独境地,并且在更大程度上证明了他的自由派纲领的乌托邦性质,其不可靠性作者本人深有感受。

以维基洛夫创作为榜样,传统启蒙主义主题和形象也在进化。首先是正面主人公类型经历了重要改变。阿洪多夫笔下的青年人还无法从“芦苇丛林”中挣脱。维基洛夫(以及后来的阿·阿赫维尔多夫、纳·纳里曼诺夫)关注的是新一代年轻人的命运,他们在欧洲或者俄罗斯受教育后回到家里,他们已经不能再像其父母或者受旧式教育成长起来的同龄人那样去生活、去思考、去表现自己,并且尽所有力量来对抗宗法制伦理道德、僵死的生活、教条化的传统和禁忌。但是这一冲突的揭示,通常是以启蒙知识分子,而绝不是以普通人、社会下层人物为样板。启蒙作家,阿洪多夫的继承者们,他们在自己创作的早期阶段,还无法继承和深化其“乡村”题材的民主性。 · 220

维基洛夫后来的喜剧,特别是《当前英雄》(1900),具有社会针对性。这是一部真正的讽刺喜剧,尖刻辛辣。剧中揭露了各种肮脏伎俩、低级下流、不正当和被不道德合法化致富的交易所游戏的情境。不过,作者反对的不是资产阶级本身,而是不诚实。

当时从批判封建主义及其残余过渡到描写和谴责民族资产阶级的转变,是在传统的“教育人民”纲领口号基础上在启蒙文学诗学范围内实现的。只是到了二十世纪革命民主文学运动开展时,才发生了艺术认识现实以及作家创作方法中的变革。

七十至九十年代文学种类和体裁的发展道路相当复杂。在诗歌方面,一方面讽刺路线(赛义德·阿齐姆·希尔瓦尼、法基尔·奥尔杜巴迪、哈尔哈利、舒库西)为自己开辟了道路,另一方面哲理抒情诗(阿·纳巴迪)、修行诗、宗教内容的诗歌等大行其道。

这一时期诗歌中占有极其重要位置的是爱情诗。这一诗歌在这些年代成立于卡拉巴赫、舍马哈、巴库、连科兰和奥尔杜巴德等地的文学社团中占据首要位置。1864 年根据米尔扎·拉吉姆(1841—1929)倡议,舒沙市成立了文学社团“友朋社”,当地还由诗人兼科学家米尔·马赫辛·纳瓦布(1831—1918)倡议组建了文学社团“被遗忘者协会”。其积极活动分子包括阿卜杜拉-别克·阿西(1839—1874)、米尔扎·阿莱斯科·诺乌雷斯(1846—1918)、哈桑纳里·卡拉达基(1847—1929)、女诗人法蒂玛·哈努姆·凯米内(1840—1898)。

在这一批诗人中胡尔舒德班努·纳塔万(1832—1897)占有突出位置,她出身卡拉巴赫汗家族。她聪颖,有教养,是阿塞拜疆第一位真正掌握俄

罗斯文学语言的女性，是一位诗人和画家，在同时代人中特别受尊敬。据记载，纳塔万曾给在高加索之行期间与其结识于第弗里斯的大仲马留下强烈印象。纳塔万诗歌的基本主题是对生活的热爱、对幸福的向往、失去爱子的母亲的痛苦。

尽管七十至九十年代诗歌中，浪漫主义流派占据主导，但是十分严肃的现实主义倾向也显现出来，《农夫报》和《圣餐盒报》上发表的诗歌促进了这一倾向的加强。像赛义德·阿齐姆·希尔瓦尼、卡贾卡·奥尔杜巴迪·法基尔、穆罕默德-塔基这样一些诗人，面向当代题材，从现实主义立场以及借助传统假定性暗喻形象手法对其进行探讨。南阿塞拜疆的诗人穆罕默德-巴吉尔·哈尔哈利的创作值得关注，他创作的譬喻性长诗《狐狸之书》具有尖锐的社会批判性。

十九世纪阿塞拜疆启蒙主义诗歌的最伟大代表是赛义德·阿齐姆·希尔瓦尼（1835—1888），他毫不妥协地批判封建宗法制度、极端主义和偏见。

为接受神学高等教育，年轻的诗人1856年前往伊拉克。曾在纳杰夫、巴格达、大马士革等地求学。但是回到家乡后，他放弃了神职，而且大胆地与宗教界展开斗争。他被指责为“疯子”、“自由叛乱分子”、“穆斯林的叛徒”。

1869年希尔瓦尼在舍马哈开办了一所学校，在那里教授阿塞拜疆语、俄语、波斯语、历史、地理、算数及其他科学基础知识。他给学生读的不是《古兰经》和伊斯兰法典律条，而是阿塞拜疆诗人的创作和他自己翻译的萨迪、哈菲兹和海亚姆的作品。希尔瓦尼被认为是政治不可靠分子，不久便被剥夺了教职。

在诗人丰富的遗产中，具有广泛代表性的是他的嘎扎勒、鲁拜、喀西达、马尔斯亚体[①]诗歌，以及诗体小说、寓言、书信、文学论著等，他还编写了文学课本。

221 ·

单相思、对相见的向往、对爱人强烈的思念、对命运的抱怨，是希尔瓦尼嘎扎勒诗的主题。但是他继承自己伟大前辈，特别是费祖里的传统，歌颂的不是神的爱，而是现实的、尘世的爱。

启蒙理性，是希尔瓦尼创作中价值衡量的最高尺度。教育应该改变人的精神本质，正因如此认识人道主义价值对诗人来说，意义大于种族和宗教信仰：“别跟我说：他是异教徒，他是穆斯林，/谁受过教育，谁就是人！”

希尔瓦尼号召高加索穆斯林掌握自然科学知识，推翻迷信和极端主义，

① 均为阿拉伯、伊朗传统诗律。——译注

走上进步、文化复兴之路(《高加索穆斯林号召书》)。

1880年莫斯科普希金雕像落成揭幕,希尔瓦尼写了一首诗,诗中讲述了这位俄罗斯诗人诗歌遗产对于东方各民族以及全世界的巨大意义。希尔瓦尼坚定地朝向俄罗斯文化,这一点反映在他整个创作和教育生涯中。

在希尔瓦尼的文学遗产中,讽刺作品占有十分重要的地位,靠他的创作,讽刺文学成为十九世纪后半叶阿塞拜疆文学主导潮流之一。希尔瓦尼可以被称作是“残酷的天才”。他的诗体寓言故事有些阴郁和怪诞,尽管结尾是启蒙主义精神的乐观主义的道德训教:知识、健康理智、人性,理性法则注定能挽救人们于残酷、不公、低下情欲、愚蠢之中。但是阿洪多夫的那种光明色彩、相信人的民主主义氛围却丧失掉了。

十九世纪末至二十世纪初,俄国解放运动对阿塞拜疆的社会生活和艺术创作产生了越来越大的影响。世纪末创作的某些作品,已经让人有理由说阿塞拜疆文学具有全新的特征。八十至九十年代标志着两大文学阶段的分界。文学的艺术结构、美学体系已经发生了根本性改变,分析、批判、认真研究现实逐渐占据主导地位。

第九章 中亚和哈萨克斯坦文学

十九世纪下半叶中亚和哈萨克斯坦书面文学和民间文学的发展主要是和启蒙趋势的出现和简单化联系在一起的,这个文学社会流派的特性是以中亚和哈萨克斯坦人民历史命运的急剧转变为前提条件的。中亚和哈萨斯坦人民居住的地域西起里海东至中国边境,北起阿拉洛伊尔斯特什分水岭,南至伊朗和阿富汗。这个时期他们并入俄罗斯的国家体系。归并入俄罗斯不是一蹴而就的,中间大约经历了三十年的时间。1876年,土耳其斯坦中央区成立,1886年正式更名为土耳其斯坦州。而1880—1888年里海东岸铁路的建成则“开始为资本‘开辟’中亚细亚……”(《列宁全集》第五卷)。伴随着资本的渗入和资本生产的发展,社会矛盾和经济危机也随之尖锐。沙皇统治、地方封建宗法上层人物及教会的压迫日益加剧,经常引发各种性质的民众骚动,从小范围的地方农民运动,到大范围的波及广大空间和众多民族参加的人民起义。

并入俄罗斯促进了封建宗法和宗法家族关系的崩溃,唤起了阶级意识和民族意识。曾经紧紧包围着布哈拉埃米尔国、希瓦汗国和浩罕汗国,并使这些封建属地人民的政治社会、经济与精神发展处于停滞状态的隔离“坚墙”逐渐被打破。有以下事实足以重视:九十年代乌兹别克斯坦百分之九十八的本地居民是文盲,而到二十世纪初识字的土库曼人只占到百分之

·222

零点七。其他民族地区的情况好不了多少。

但是所有这些历史事件的主要意义在于中亚和哈萨克斯坦的民族解放的斗争逐渐和全俄罗斯的革命解放运动融合在一起。

这一地区并入俄罗斯客观上还起到了其他的历史进步作用。它结束了劳民伤财的封建主之间的内战,破除了奴隶制,人民的生产被纳入了全俄罗斯经济的轨道;工人阶级开始形成,并逐渐成为劳动者革命斗争中的领导力量和国际主义思想的宣告者,后者旨在团结地区人民,抑制民族宗教纠纷,创造条件以实现稳定的精神团结和阶级团结。按照我们的观点,正是从这个历史分界处开始出现了中亚地区概念确立的基础,它不仅包括自然地理方面的因素,也包括社会历史和文化因素。

十九世纪下半叶对于探求新的艺术流派、逐步重新思考和审视惯有的手段和技巧、理解现实主义艺术的规则来说都是很好的时期。首当其冲的是民间口头诗歌和散文上的变化。在民间文学中记录了社会生活中的新现象和日常生活中的新习俗。这段时期中,不仅民间文学的内容改变了,就连它的种类构成以及在整个艺术思维体系中的比例也发生了变化。讽刺题材——揭露丑陋面的日常故事、笑话、歌曲和书信占到了首要的位置。写阿尔达·柯斯和霍加·纳瑟(霍加·纳西尔丁)[①]的故事广泛流传,反映突厥语和伊朗语各民族相互关系的新形式。描写社会风习的叙事诗得到迅猛发展。这一时期创作出许多带有明确、尖锐社会倾向性和另一种对人的观念特征的叙事文学作品。形式和体裁最为稳定的仪式诗歌也在慢慢发生变化。反封建和反教权主义讽刺作品的政治社会功能的增强,说明了地区人民之间精神文化和艺术文化相互联系和相互影响的范围在扩大,因为抨击的内容和讽刺的形象反映了对揭露对象共同的经验和共同的态度:他们是征收苛捐杂税的官员,骗子毛拉,残酷的封建主,巴依老爷等等。除此以外,大家都知道,各个不同民族的民间文学和文学作品中经常能碰到一些共同的主题、内容、标题,只是由于历史和民族的原因而对其有不同的诠释。产生这种情况的原因经常解释为它们的来源相同,比如波斯—塔吉克和乌兹别克文学经典、突厥民族的英雄史诗等。

如果说民间诗人的创作和活生生的现实直接联系在一起,是对政治社会生活的事件做出的及时回应,那么中亚和哈萨克斯坦的诗人及思想家在他们的社会学术活动和艺术作品中思考社会复兴以及社会在技术和精神进步道路上的进程时,他们依据的是启蒙思想,首先是世俗的德育和智力教

---

① 即新疆地区通常所提到的阿凡提。——译注

育，而不是当时占主导地位的宗教信仰教育。

和启蒙思想联系在一起的不仅仅是诗歌语言的民主化，还有散文体裁的发展。和比较高级的诗歌体裁比较起来，散文体裁被认为是低级的一种体裁。这一时期出现了小说和游记混合，科学论文和大量的诗句引文混合的体裁，还出现了带有道德说教性质的小说题材的作品。许多中亚启蒙家的观念，尽管有限，还是具有对世界文学过程的一体化的认识。他们发现了远古时代印度、中亚，还有东方阿拉伯世界所共有的艺术和哲学伦理的传统。在与教权主义正统思想和神学经院哲学的斗争中看到了这些传统。必须广泛开展与大众教育以及改革整个教育系统有关的实践活动的思想，把东方的启蒙家们联系在一起。

启蒙文学的现实主义与众不同的特点是它反映的鲜明的民主倾向。它的出现，是作家自觉不自觉地对宫廷诗歌的教条主义和保守性以及它的脱离人民生活的一种回应；是对当权者的没有节制的颂扬的回应；是冲破封建宗法制度的封闭性和局限性的历史必要性的表现，这种封闭性和局限性阻碍了精神财富和文化财富的交流。

这段时期中亚和哈萨克斯坦启蒙运动的典型特点，是其融入先进的俄罗斯文化和文学中，融入俄罗斯革命民主运动的活跃的思想中。这种思想在作家作品的内容和取向中得到了体现，这些作家接下来准备好接受和宣传俄罗斯革命解放运动下一阶段的思想。

1. 哈萨克文学

十九世纪下半叶哈萨克书面文学形成。先进的俄罗斯文学对它的影响是促进其发展的因素之一。在俄罗斯文学良好的影响下，在哈萨克文学中形成了现实主义反映社会生活的传统，增强了对封建宗法制度的批判热情。哈萨克文学和文化的奠基者之一是乔坎·瓦里汉诺夫。

作为学者、作家、启蒙者，乔坎·瓦里汉诺夫（1835—1865）与先进的俄罗斯科学文化活动家的交往对其世界观的形成具有特殊的意义。他和东方学者 Г. Н. 波塔宁、И. 贝勒津、А. В. 瓦西里耶夫、А. Н. 别科托夫以及被流放的彼得拉舍夫斯基分子的 С. Ф. 杜洛夫、陀思妥耶夫斯基等人都保持着友谊，并有创作上的联系。瓦里汉诺夫的科学工作引起了 П. П. 谢苗诺夫-天山斯基的兴趣。

瓦里汉诺夫研究的是中亚以及东方国家人民的历史和文化问题。在他诸如《吉尔吉斯人》、《吉尔吉斯人的萨满教痕迹》、《吉尔吉斯人族谱》、《吉尔吉斯人游牧民》（1926 年以前哈萨克人被称为吉尔吉斯人）等作品中，汇

集了大量关于哈萨克人历史、文化、民族学、日常习俗与传统的资料。他把大量的时间和精力用来搜集和发表哈萨克和吉尔吉斯民间文学创作。

瓦里汉诺夫的作品尖锐地揭露了封建主的专横和残忍、宗教神职人员的伪善以及沙皇专制制度的反动本质。他敢于起来维护穷苦人民的利益,号召哈萨克人民过定居生活,进行耕作,转变生活方式。

作为启蒙者和民主主义者,他强调:哈萨克人认为自己和俄罗斯人是同族兄弟,是自愿归属俄罗斯。他致力于密切两个民族的人民间的联系,增强相互之间经济和文化上的合作,并视此为改变哈萨克人文化上落后状态的现实之路。瓦里汉诺夫努力让俄罗斯读者尽可能广泛地了解哈萨克民族的生活、习俗和文化。

瓦里汉诺夫深刻地理解了革命民主主义者别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的思想,并把自己的希望同俄罗斯社会先进力量为改造俄罗斯社会制度而进行的斗争联系起来。哈萨克社会的进步只有被纳入全俄罗斯革命解放运动的轨道才有可能实现。

瓦里汉诺夫不止一次强调,哈萨克民间文学创作反映了他们的过去,"他们现在的生活方式,风气和习俗",总的来说展现了哈萨克人历史生活和精神生活的完整画面。

瓦里汉诺夫搜集了不少关于与他同时代民间诗人的宝贵资料,记录了民族史诗《柯孜-克尔别什和巴杨-斯鲁》,记录了吉尔吉斯著名史诗《玛纳斯》的大部分并将其翻译成俄语。瓦里汉诺夫在研究民间诗人的即兴之作的特点、哈萨克诗歌韵律的工作以及对民歌的分类整理都具有重要意义。

易普拉依·阿尔登萨林(1841—1889)对哈萨克书面文学的发展做出了很大的贡献。他在俄罗斯式的哈萨克中学学习过,曾经在奥廉堡地方管理局担任翻译,后来他在图尔干的一所为哈萨克族儿童开设的小学里当教师。易普拉依·阿尔登萨林在担任了很长时间中学的学监以后,终于为哈萨克年轻一代开设了俄罗斯式的学校。1879年,他出版了两本书:《吉尔吉斯语文选读本》和《吉尔吉斯人俄语学习入门》。在《文选读本》里收入了易普拉依·阿尔登萨林本人的大量的故事和诗歌以及被他翻译成哈萨克语的俄罗斯作家的作品。

易普拉依·阿尔登萨林的文学创作一直和他的社会教育活动联系在一起。他从生活中选取鲜明的例子说明阅读和广泛获取知识的益处,还证明了巧妙操持家务的必要性。作为作家和启蒙者,易普拉依·阿尔登萨林崇尚发扬诸如勤劳、诚实、高尚、相信友谊等等之类品质。在很多的作品里,他谴责盲目信仰和迷信,揭露毛拉的活动的反动实质,咒骂统治阶层的残忍(《无知》、《致狡诈的贵族》),劝说畜牧业者从事田间耕种(《基普恰克·

谢特库尔》、《木房子和毡帐》)。他满怀深情地描写了穷苦人民的智慧、人道和勤劳,和富人的贪婪、吝啬、残忍形成鲜明的对比(《巴依的儿子和贫农的儿子》等等)。他的很多作品中描写了哈萨克社会中妇女艰难无权的地位。在诗歌《春》和《秋》中,阿尔登萨林从本质上在哈萨克诗歌中第一次树立了描写现实主义风景的典范,展现了本民族游牧生活的一幅幅活生生的画面。

阿尔登萨林还是著名的民俗学家。他记录并发表了故事《勇士卡拉》、《阿尔登·爱达尔》、《光头小男孩》、取自民间叙事诗《卡普兰特》的传说《爱说俏皮话的热林沙》以及其他的一些哈萨克民间文学创作的作品。

阿拜·库南巴耶夫(1845—1904)是现实主义文学的奠基者,是最独特的语言大师之一。阿拜创造性地深入研究了本民族的诗歌艺术传统,他非常清楚研究俄罗斯文学经验的意义。讲到对阿拜的创作风格的形成产生了深远影响的语言大师和思想家时,下面这些人的名字是首先要被提到的:普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、萨尔蒂柯夫-谢德林、列夫·托尔斯泰。

诗人对现代问题有着非同寻常的敏锐洞察力,并且善于提出具有重要社会历史意义和道德伦理意义的问题。不论是在他诸如《啊,我的哈萨克人》、《八行诗》的抒情诗中,还是在其他不同主题、内容和体裁的作品中,这一点都得到鲜明的体现。在《这便是衰老。思绪忧伤,睡得不踏实……》、《我被周围的所有人折磨、欺骗……》等等诗作中,他始终对封建宗法社会的基础本身进行批判。

在阿拜的创作中,教育和普及知识的主题获得了前所未有的社会意义。阿拜和瓦里汉诺夫、阿尔登萨林一样,希望人们能受到教育,能和保守无知作斗争。

在诗作《八行诗》以及他著名的《训言》中极好地体现了阿拜最重要的创作特点:敏锐的观察力,苦苦追寻真理和公平,满怀热情地号召人们走上“正确的道路”——文明、进步的发展之路。对顽强诚实劳动的颂扬是阿拜最主要的创作主题之一。诗人号召哈萨克人不仅要进行畜牧业,也要进行田间耕种,从事商业,掌握各种手工技能。

阿拜把开创哈萨克诗歌新道路作为己任(诗作《诗歌,语言的主宰》等)。他始终不渝地为追求渗入先进思想的艺术而奋斗,追求全新的歌手和诗人对待现实的态度的认识。人民性、爱国主义、人道主义,这是阿拜的创作中不可分割的特点,这些特点在哈萨克文学中确立了认识和描绘生活的现实主义手法。

阿拜的历史功绩在于他以独特的前瞻性看到了复兴民族文学的必要

性，并把自己全部的才智都奉献给了这个事业。

阿拜是启蒙家，是哈萨克与俄罗斯人民友谊的坚决捍卫者，是乔康·瓦里汉诺夫的事业的继承者。阿拜强调说："记住，最重要的是学会俄罗斯的科学……为了避恶达善，必须懂得俄语和俄罗斯文化。俄罗斯人看着整个世界。如果你懂得他们的语言，那么整个世界就展现在你的眼前了。"

阿拜的创作决定了十九世纪末二十世纪初哈萨克的文化教育运动的开展。他对后来整个的哈萨克文学和文学语言发展产生了巨大的影响。

2. 塔吉克文学

在十九世纪下半叶，不仅前一时期典型的趋势得到继续发展，而且也出现了和中亚人民新的社会政治条件联系在一起的进步潮流。这股潮流一般被称为启蒙潮流。

塔吉克文学的启蒙开创者是阿赫马特·多尼什(1826—1897)。阿赫马特(他的笔名是"多尼什"，意思是"知识"；他还有一个绰号叫"大头"，不仅是因为他的头大，还因为他与众不同的智慧)出生在布哈拉一个不太富裕的毛拉家庭里。他的母亲办了个私人家庭学校教女孩子，他最初的教育是从母亲那儿获得的。在多尼什很小的时候，他就表现出非凡的才能，并迷恋上诗歌和绘画。在进入宗教学校之前，他就掌握了阿拉伯语基础，通读了很多历史著作。他还写诗，并用自画的小彩画装饰他的手稿。宗教学校里的课程满足不了他的需要，他感兴趣的是自然科学。他自学了历史、哲学、文学方面的知识。他是个出色的书法家，小型彩画家，绘图员，当时在布哈尔享有很好的口碑。

在五十年代中期，他在纳斯鲁拉埃米尔的宫廷供职。但是很快他就作为学者和有才干的文学家而出了名。纳斯鲁拉埃米尔任命他为使团秘书，1857年把他派往彼得堡以便和俄罗斯建立友好关系。他开始接触俄罗斯科学、技术、文化，这给多尼什留下了深刻的印象，也大大改变了他对国家和社会制度的认识。

1869—1870年他作为第二批布哈拉使团的成员之一又来到了俄罗斯，这使他对俄罗斯获得了新的印象，新的观察和新的思考。他从俄罗斯回来以后，穆扎法尔埃米尔(1860—1885)给了他很高的国家公职。1874年结束了第三次彼得堡之行回到国内后，多尼什写了一篇论文阐述了国家制度的改革纲领，并将这篇文章呈交给埃米尔。但是埃米尔和他的亲信害怕多尼什的大胆的建议，逼迫他离开宫廷。为了遏制他的影响，埃米尔将他发配到遥远的埃米尔国古扎尔的领地。虽然远离布哈拉，但是他一直进行创

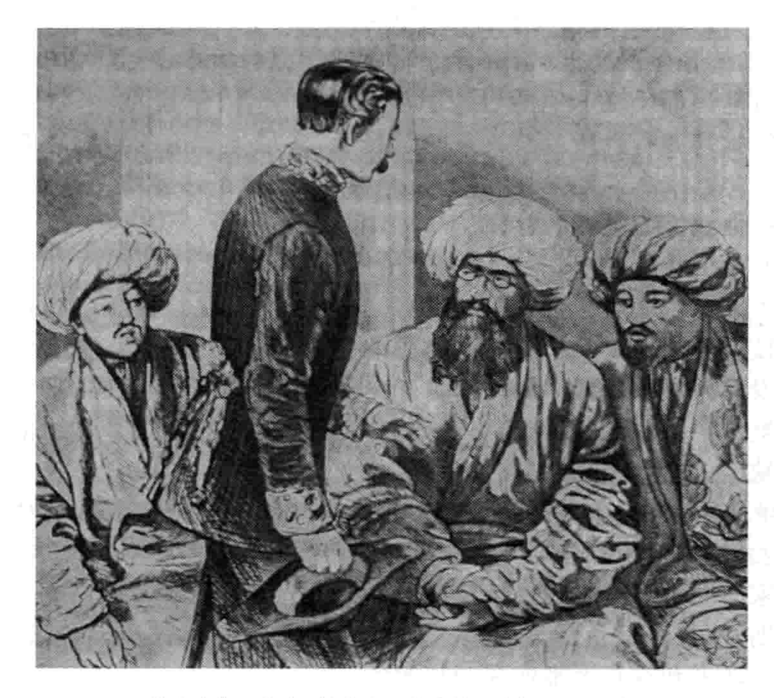
作。1880—1889年他完成了自己主要的著作《罕见事件》。收入这部著作中的作品，不论是劝谕性、富有哲理和伦理道德的故事，还是关于俄罗斯之行的旅游笔记都反映了他的启蒙思想。作为学者、作家、埃米尔统治制度的勇敢的批判者和伊斯兰教教条的解释者，多尼什言论的影响在布哈拉先进社会层中越来越得到增强，为了纪念他，人们写了许多喀西达诗，知名的文学家把他盛誉为学者的首领。

阿卜杜拉哈特(1885—1910)即位后，他不得不把多尼什召回了布哈拉。为了公开表明对这个勇敢学者的仁慈，阿卜杜拉哈特任命其在一所知名神学校里当图书馆馆长。但是君主的"仁慈"收买不了他，直到生命的尽头他也没有向埃米尔统治制度妥协。在他最后一部没有完成的著作，也就是现在被约定俗成的叫做《历史论》的作品里，他揭露了埃米尔统治制度的症结和缺陷，并预言它必将被推翻。

与俄罗斯的科学、文化以及社会政治制度的接触使多尼什的精神思想得到了发展，并使他在社会政治生活的封建保守的条件下转向启蒙思想。西欧国家的先进思想也通过俄罗斯对他的世界观产生了某些影响。不过在那个时期，不仅多尼什的思想在人民大众中没有得到普及，而且远不是他所有的追随者和继承者都能深刻理解的。

就自己的阶级属性而言，包括多尼什在内的许多启蒙家都属于知识分子"中间阶层"的代表。他们都和宫廷阶层有关联，在国家机关供职。阿卜杜拉哈特将著名诗人沙姆西京·肖兴(1859—1894)，大学者和作家科里·拉赫马杜拉·沃杰赫(1818—1893)违背其意志地长期留在宫廷里当他的颂词诗人。不过这种"与最高的仁慈接近"使他们有机会更好地了解当权者的习性。在多尼什艺术与哲理的作品里，在肖兴的抒情诗(未完成的长诗《给朋友们的礼物》，八十年代末期象征寓言性作品《优雅艺术》)里都渗透着保护人民利益的思想，饱含对埃米尔统治制度的批判。 · 226

塔吉克启蒙家的作品，表达了对封建宗法制度的憎恨。阿赫马特·多尼什在《罕见事件》(1870—1889)，特别是在《论孩子在对待父母方面的权利》、《监管自己的孩子》、《论夫妻生活规则》等章节里真实而尖锐地揭露了国家的教育制度、司法和经济。肖兴在他的抒情诗中强烈抗议社会的不公。阿卜杜克基尔霍扎·萨夫多(1823—1873)在《幽默故事集》(写作年代不详)中坚决反对盲目宗教信仰和不学无术，他认为这摧残了很多没有文化而又轻信的妇女的生命。在沃杰赫的一篇不长的讽刺文章《妇女的信念》里也谈到了这个问题。十九世纪下半叶的启蒙者继承了塔吉克波斯经典的传统，把传播知识当作国家繁荣和人民富裕最重要的条件之一，他们批判统治阶级的不学无术、冷漠和对学者的敌意。他们为研究能使整个社



塔吉克斯坦作家、哲学家阿赫马特·中间）1874年
在彼得堡布哈拉大使馆

会受益的自然科学而斗争，反对读死书的经院习气，反对那些在布哈拉神学校的黑屋里一研究就是二十年的科目的抽象内容。多尼什还写文章说到那些几个世纪以前出版的书籍对现代社会已经没有任何实际意义，对现代青年没有任何益处。

沃杰赫曾经去过土耳其和埃及，他看到了欧洲的科学技术成果（电报、蒸汽机、铁路等等）是怎样渗入这些国家的。在他的旅行记《各国道路上发生的事件》(1887)中满怀欣喜地描写了在伊斯坦布尔建成的大小工厂，以及“创造奇迹”的人类智慧的力量。

多尼什和沃杰赫一直在宣传欧洲的生活方式，他们强调了这些国家的公民在选择不同信仰方面相对的自由，注意到这些国家中妇女的地位，她们走路不用戴面纱，觉得自己在男人社会中权利平等。他们还写了一些讲绘画、音乐、剧院这些在布哈拉国被禁止的各种艺术发展的文章。多尼什在俄罗斯游记里讲到了歌剧和芭蕾舞剧，讲到了俄罗斯学者对文化遗产以及包括东方民族的宗教在内的其他民族宗教的尊敬。塔吉克启蒙者的作品里表现的欧洲生活方式的普及在他们对一系列社会机构所进行的改革的观点里也得到体现。

正因为多尼什意识到改革的必要性使他远远高于他所处的时代。即使是在并入俄罗斯以后布哈拉国的封建宗法制度仍然没有改变，多尼什提出的改革的时间没有来临。埃米尔和掌权的上层封锁了这些诗人和启蒙者接近和了解俄罗斯及其他的欧洲国家的机会，虽然他们强烈地反对现实社会，但是他们也不能够达到实施改革思想本身高度。多尼什反对社会丑恶和灾难的基础，他向恶的原则和基础发起进攻，当时与他同时代的甚至是有进步思想的人却只是反对营私舞弊行为和恶的部分表现。

多尼什提出了通过建立仿欧洲议会的形式的社会机构限制专制君主的权力的思想，他还建议建立部委以及调整地方管理机构。但是尽管如此他还不能放弃维持那些来自传统的管理国家的形式，这些形式是在几个世纪里由穆斯林君主和穆斯林法律制定出来的。

塔吉克的启蒙运动是建立在伊斯兰思想的基础之上的，伊斯兰思想统治着国家精神和社会生活的各个方面。多尼什和他的追随者不是反对它的制度，而且还反对读死书的经院习气和那些打着阿拉的旗号使用武力、制造不公的人。

不同于同时代的许多正统的学者，多尼什对待宗教更为理性。就日常生活实践而论，多尼什倾向于“神性”这个概念，这个概念包括五个基本的组成部分：教育、纯洁正派、祈祷、掌握知识和手工技能、婚姻。多尼什说：“即使没有被赐予神书（指的是《古兰经》），遵守以上条件也是每个诚实的人应尽的义务和责任。”类似的对伊斯兰教法典和穆斯林教教义基础的解释为多尼什招来了猛烈的进攻。

还是有一些人保护多尼什免受反动教会之害。例如，米尔若·阿齐姆·沙里（1889 年逝世）写道，《罕见事件》的作者从“智慧指标”的角度出发来解释伊斯兰教义。塔吉克的启蒙思想不仅仅给文学带来了新的思想、主题、内容，而且对于文学的艺术美学革新，丰富其形式和体裁也起到了重要的作用，促进了现实主义倾向的产生。启蒙思想主要体现在散文中。 ·227

十九世纪下半叶的诗歌发生变化较小。抒情诗的主要题材还是塔吉克传统的嘎扎勒诗体、鲁拜诗和喀西达诗。

在宫廷阶层尤其受欢迎的是喀西达诗，它歌颂了穆斯林统治者伊斯兰埃米尔的强大和权力。因此在很多的宫廷颂词诗人的作品里喀西达诗变成了一整套对当权者的夸张赞誉，完全失去了经典诗歌中这类体裁能手昂萨利、法罗西（十一世纪）、昂瓦里（十二世纪）所固有的诗歌文体的精妙和高雅的风格。

启蒙倾向的诗人，比如肖兴，继承了颂诗好的传统，直面统治者，告诉他政权的残忍，埃米尔官员的专横，呼吁公正法制。肖兴在自己短暂一生的

尽头，确信自己的呼吁是徒劳的，他在一篇诗作中痛苦地写道，他花费了自己生命中最好的时间写了喀西达诗来歌颂那些卑鄙下流的人：为了谄媚者的微笑和权贵的奖赏，/我不止一次歌颂伪善和谎言。/用诗歌来描写嗜血的狗，/天使也因此像蒿柳一样抖颤……

嘎扎勒诗体的内容方面发生了显著的变化。在肖兴、沃杰赫、阿卜杜克基尔霍扎・萨夫多的创作中，嘎扎勒诗体从苏菲诗的象征和寓言形式中解放出来。取自生活的比喻和具体形象在诗歌形象中占有重要的位置。

在这个阶段，史诗体裁很少得到发展。大概只有在肖兴的两部作品《列里和米孜努》和《献给朋友的礼物》中史诗才得到最完整的体现。诗作《列里和米孜努》是一首纪念诗人早逝的妻子的作品，它按照中世纪史诗这一题材的传统写成，也就不是什么独创作品。但是在《献给朋友的礼物》（未完成，像鲁米，萨迪和其他一些经典作家的诗作一样，这首诗由对韵写成）中肖兴在内容和形式上都引进了很多新东西。他拒绝在写道德伦理的题目时进行抽象议论。他对于个人性格和社会制度中不好方面的批判总体上都依仗当今现实的实际情况。

这个时期的艺术散文发生了质的变化。中世纪经典作家的叙事的传统被十九世纪的作家所接受。不过，抽象的哲学议论和过分装饰的风格让位于对事件的客观描写。这一点在沃杰赫的旅游日记，以及多尼什的《罕见事件》和《历史论》中都可以看到。作者在这些作品中描写了具体的历史和政治事实，作了广泛的社会概括。

沃杰赫的讽刺作品，阿卜杜克基尔霍扎・萨夫多的幽默故事以及《罕见事件》中的富有哲理和道德意义的故事都是塔吉克散文的新的体裁形式。这个时期多尼什的《历史论》占有非常特殊的位置，它可以被列入艺术评论。肖兴、沃杰赫、阿卜杜克基尔霍扎・萨夫多的讽刺作品贯穿着嘲讽，看起来是赞扬，而实际上是在嘲笑生活中的消极现象。就揭露的力度、批判的热情和表现手法的创新而言，塔吉克启蒙者的散文非常典型地类似于哲学艺术小说和诸如法国作家伏尔泰艺术哲理小说和政论作品。更为重要的是，多尼什甚至从来没有接触过任何一个西欧启蒙家的作品。

为了给十九世纪塔吉克文学的这个新趋势下个定义，术语“启蒙现实主义”完全可以适用。

不论是在抒情诗还是在史诗题材中，苏菲诗歌抽象地含有寓意的形象又让位给贴近生活、反映人们具体感受的形象。

这种用现实主义手法反映现实现象的趋势在艺术文学语言的民主化中也得到了体现，表现就是，在利用民间口头创作的财富时以前所未有的规模把文学语言和口头语言相接近。

以阿赫马特·多尼什为代表的塔吉克的启蒙者对十九世纪末二十世纪初中亚人民进步社会政治思想的发展以及现实主义文学的发展都产生了巨大的影响。接触了多尼什的作品后经历了“精神革命”的C. 埃尼把他称为“布哈拉埃米尔国黑暗地平线上一颗耀眼的晨星”。 · 228

3. 土库曼文学

十九世纪下半叶标志性事件是土库曼人民在和伊朗沙赫(波斯国王)以及希瓦汗的斗争中取得了一系列的胜利,还有一件具有历史意义的事件,那就是土库曼人居住的土地并入俄罗斯。这些因素促进了土库曼人对俄罗斯人先进文化的了解,促进了各个分散部落在疆域和政治思想上的联合。

在民间,对布哈拉国和希瓦汗国侵略野心的抵抗日益增强,受诗人和歌手们鼓舞的对自由的追求也得到加强。

这个时代最重要的历史事件在充满爱国热情的故事和史诗里得到了具体体现。其中的一篇是阿布登希特达尔·卡济的史诗《坚戈书》,这首诗讲的是土库曼人1858年和1861年与伊朗沙赫的军队作战时取得的胜利。在民族英雄史诗传统的精神里诗人赞扬了那些勇敢的战士在战场上自我牺牲的精神。

史诗作者着力描写了联合起来的善于给侵略者以打击的土库曼部落强大的力量。如果说十八世纪马赫杜姆库里率先用诗歌的形式歌颂土库曼统一思想的话,那么一百年以后阿布登希特达尔·卡济描绘了民族历史上一个重要的时期,这个时期各个分散的部落联合起来,并在与侵略者的斗争中取得了胜利。

A. H. 萨莫伊洛维奇1914年针对这部史诗发表了一篇带注释的批评性文章,并理由充分地把它和十一世纪菲尔多西的著名英雄史诗《王书》相媲美。

穆罕默德拉希姆(莫拉涅别斯的儿子)、米斯金克雷奇、多旺及当时的其他一些诗人是创作历史题材作品的突出代表。为了纪念土库曼联合力量在1861年与进攻土库曼斯坦的伊朗军队战斗中取得的胜利,穆罕默德拉希姆写了《贴金人与卡扎尔人的战斗》。

在这一时期土库曼文学中的社会讽刺诗歌、教育意义的诗歌以及爱情诗都得到了发展。其中的杰出代表是米亚达吉和米斯金克雷奇。

米亚达吉(1824—1884)是土库曼斯坦革命前诗人中的杰出代表,他继承和发展了马赫杜姆库里的传统。米亚达吉的诗作具有重要的社会政治、道德美学以及历史文化意义。他留下了大量的诗作,内容涉及爱情、家庭、

祖国和英雄主义等等。他描绘土库曼人的风俗习惯、农牧民的劳作，还有一系列的写骑手的朋友——马的诗歌。诗人作为自己民族的儿子，要表达自己民族的英雄爱国理想。他怀着忧伤的心情写人民受到的压迫，写土库曼人对封建主的依附。米亚达吉的很多诗作都在民间流传，比如《在我的家园》，据说这首诗是诗人被伊朗封建主俘虏后在异国他乡写成的。

马赫杜姆库里以及包括米亚达吉在内的他的追随者所特有的浪漫主义和现实主义因素的结合是具有进步思想的土库曼诗人的典型特征。通过浪漫而高尚的形象，他们表达土库曼民族整整一代人的理想、夙愿和崇尚的目标，但有时他们把现实理想化了，往往使自己的理想脱离了残酷的现实。这个特点可以在《在我的家园》里看出来。诗人批判了社会不平等、无知、贪婪、掌权者和教会的残忍，同时也为这种情况寻找出路。他利用传统的方法，警告一些人必定会因为自己灭绝人性的行为而受到惩罚。米亚达吉诗歌的特点在于，他并不局限于对"那个世界"里受到报应的警告，如同拥护苏菲理论的前人。诗人从生活中取材，面向他熟悉的人，在这些人中有人们尊敬的诚实的人，也有不会为历史所原谅的残忍、贪婪、冷酷无情的人。具体、思想鲜明、没有抽象议论——这些就是米亚达吉的诗作的显著特点。

十九世纪下半叶和二十世纪初土库曼著名诗人之一米斯金克雷奇的创作可谓独具一格，他的诗作一般写的是人民的生活、历史和风习。尤其吸引读者的是含有教育意义内容的诗作，在这些诗作里他批判了掌权的上层和教会的代表。他相信，民众的忍耐之杯会被灌满，"深受伤痛的穷人不会一辈子忍受掠夺"。

229・

十九世纪下半叶俄罗斯和土库曼文学的联系加强了。俄罗斯的作家和旅行家第一次创作了关于土库曼人的文学作品和笔记。（H. 卡拉金——《母虎》，《土库曼人夏烈》等等；H. 格拉博夫斯基——《贴金女》；谢尔巴克——《一个贴金姑娘、她的保姆、士兵罗季翁的故事》等等）；土库曼人也写俄罗斯民族，写它的力量和不可战胜（1870 年来自切里根岛的土库曼诗人努里写的诗体小说——《数量众多而又强大的乌鲁斯》；穆罕默德-萨法的《1870 年穆罕默德-萨法对阿达耶夫人的召唤》等等）。在这个时期出现了关于土库曼文学和民间文学创作的科学研究，还有俄罗斯东方学家编写的土库曼语教科书，其中包括 A. H. 萨莫伊洛维奇、H. 贝勒津、A. 克雷姆斯基以及后来的 B. 巴尔托利特的作品。

英雄主义热情、乐观主义精神和爱国主义是十九世纪下半叶土库曼文学的独特特点。它的传统被莫拉穆尔特、杜尔登・克雷奇、柏拉姆-沙赫尔、穆罕默德库里-阿塔巴耶夫等其他一些诗人所接受，这些诗人的创作确定了

土库曼文学下一阶段的发展。

4. 乌兹别克文学

十九世纪下半叶乌兹别克文学的发展和这一地区经济、社会政治及文化生活中的重大变化紧密相连。八十年代中期之前中亚并入俄罗斯版图。虽然布哈拉国和希瓦汗国形式上保留着政治上的独立，实际上它们附属于沙皇俄国。浩罕汗国早在 1876 年就不再存在。

上面说的那些历史事件，客观上在所有突厥斯坦人的生活和后来的命运中起到了很大的进步作用。它标志着乌兹别克人进入了一个新的历史阶段，促使乌兹别克民族的先进部分纳入到俄罗斯民族革命运动的范围内。在乌兹别克境内民主思想得到了传播，到二十世纪初社会民主思想和马克思主义思想也得到了传播。在塔什干、撒马尔罕和其他的一些城市开办了公共图书馆，出现了科学启蒙社团、俱乐部、戏院，还举办艺术展和工业展。

1870 年出版的第一份乌兹别克语报纸，开始是作为政府机关报《突厥斯坦公报》，从 1883 年开始以《突厥斯坦边区报》为名单独发行。十九世纪末之前俄罗斯和乌兹别克之间的文学联系变得经常化并更加富有成果。乌兹别克的报纸上经常能见到谈论俄罗斯文学经典的文章，也经常刊登这些经典的译文。而乌兹别克文学作品和口头民间文学也被翻译成俄语。福尔卡特几乎所有的带有启蒙性质的作品，还有他的自传（《福尔卡特书》）、信件以及姆基弥的一些讽刺作品都被翻译过来并出版。

如果说俄罗斯先进的社会思想、文化和艺术促进了乌兹别克文学中先进民主潮流的发展和变得丰富的话，沙皇当局则是千方百计支持地方反动势力，并促使宗教正统思想得到传播。民主文学里有两个流派得到了发展：以扎基尔疆·福尔卡特（1859—1909）为首的启蒙派和以穆罕默德·阿明霍查·姆基弥（1850—1903）为首的讽刺派。启蒙派的代表人物认为乌兹别克并入俄罗斯是历史上的有积极意义的现象；而讽刺派则毫不留情地批判现存的制度、统治秩序、双重压迫以及资本主义道德。姆基弥、扎基尔疆·福尔卡特、卡米尔（1825—1899）、乌白杜拉·扎夫基（1853—1921）、基里肖特-巴尔诺、纳基姆（1840—1910）作品中的世界观基础就是在这样具体的历史环境的作用下形成的。

一些乌兹别克作家不仅通过乌兹别克文的译本，还通过其他突厥文（鞑靼语、阿塞拜疆语等等）的译本来了解俄罗斯文学。例如福尔卡特在九十年代的一篇诗作中提到了普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫，他还写文章评论俄罗斯的文学作品。福尔卡特的一些富有创新性的诗体作品，如《1890 年

10 月 5 日在塔什干剧院的演出》、《关于音乐、音乐家、乐器……》、《在塔什干的音乐晚会》都是在接触了俄罗斯的戏剧艺术后完成的。乌兹别克文学里的政论报纸体裁——随笔、小品文、抨击文章也是在俄罗斯的报刊影响下才出现的。

230・

游历俄罗斯的中心城市，还有直接接触俄罗斯文化和艺术对卡米尔的世界观、创作活动和社会活动都产生了很大的影响。在彼得堡接触了俄罗斯的音乐文化之后，他创作了著名的《花刺子模乐谱》。

民主诗人们尖锐地提出了时代最重要的问题："权力属于谁？谁统治世界？谁在享用社会的财富？"在这方面，抨击性的诗作《否定时代》、《新出现的巴依》（姆基弥）、《如此之多》、《杨基・古尔刚村》（扎夫基）、《他们的目的是金银》（纳基姆）等等都是很典型的。在这些诗里社会明显地划分为住在华丽宫殿的富人和住在简陋茅屋的穷人，划分为饿汉和饱者，大地主和无地的穷苦农民，银行家商业家和赤贫的手工劳动者，工厂雇主和雇佣工人…… 扎夫基高声地感叹道："难道我们不是一样叫做人吗？"在另外一首诗里他发出愤怒的声音："诚实的人——被践踏和侮辱，下流的人——被法律所保护……"

姆基弥在讽刺作品《独眼阿舒尔白-霍基的遭遇》中，用取自日常生活的一个例子证明了现存的制度保护的是富人和高官的利益，而人民大众没有任何权利。姆基弥、扎夫基、福尔卡特和他们的追随者们成为"赤脚的，缺衣少穿的人"（姆基弥）、穷苦手工劳动者的讴歌者。这些天才诗人的很多作品里都有人民苦难的主题。

他们的作品中饱含爱国主义思想，表现了尊重其他民族文化传统和风俗的主题。这在 1891 年在反动派的逼迫下离开祖国，最后客死他乡的富尔卡特的作品中表现得尤为明显。对祖国的思念，对漂泊在外的痛苦和孤单的忧伤的抱怨是他创作于阿拉伯国家、印度、喀什噶尔地的作品的基本主题。他写道："他乡的阳光并不温暖，发出冰冷的光亮。"而卡米尔确信，如果一个人与自己的祖国分离，对他来说就没有任何的快乐可言。爱国主义的主题也出现在女诗人基里肖特的诗作中。

和封建教权主义流派文学典型的神秘主义和抛弃世俗财产的号召相对，民主主义作家唤起人们对幸福未来的希望和信念。富尔卡特希望新的一代掌握现代的文化和科学知识。

那些具有正面理想的形象也值得认真关注。这些形象有富尔卡特同名诗歌中的伟大统帅 A. B. 苏沃洛夫，他的《希腊传说》中诚实的救人命的渔夫，姆基弥的诗歌《土地测量员》中破了产的农民讲故事者等等。积极因素体现在诗人的"自我"、自身的形象里。他是社会先进部分的代表，人道主

义者，爱国者，启蒙家，是追求真理和公平的战士，是人民之间友谊的歌者。

诗歌中有不少富有象征意义和寓意的形象。例如，富尔卡特的诗《猎人，快放了羚羊》引发了一系列的以猎人和猎物为题的作品。这里猎人的形象代表暴君独裁者、自由的敌人，而他的猎物羚羊则象征着被压迫者、那些向往自由的人。

许多乌兹别克诗人发扬了经典诗歌的传统。来自花剌子模的诗人穆罕默德·拉苏尔·米尔扎创作了用古代"辩论"体写作的作品。诗人密里和沙夫基创作了历史和现实题材的叙事诗。在姆基弥、富尔卡特、扎夫基、纳基姆的作品中，诗体信件和旅游笔记的传统体裁不仅保留了自传体的特征，而且有了政论倾向。也可以看到颂词结构的作品。富尔卡特(《中学》)和卡米尔(《塔什干颂》)的喀西达诗中讲到了科学的益处，肯定了启蒙思想。

乌兹别克文学中最古老的体裁——抒情诗依旧占据了主要的位置。伟大的纳沃伊留下来的抒情诗遗产，对那些民主主义诗人以及他们的追随者来说是学习诗歌技巧很好的材料。和那些歌颂抽象的美，神妙的爱情，对命运的屈服的封建教权主义倾向的诗人不同，民主主义文学的代表作家转向现实、人的情感以及人的内心世界。人隐藏在内心的对好运和美的向往以浪漫而又真实的方式得到增强。在他们的抒情诗里，爱情是纯洁和崇高的，恋爱中的人对自己的爱人无限信任，为了自己的爱情，他准备着克服所有的障碍，经受一切考验。这些诗人出身平民，自己也体验了所有的"不知爱情的时代"的重负。因此，在他们的抒情诗里时运不济和孤独的主题，与对富人的蔑视，对现存秩序的憎恨结合在一起。因此，诗人主观上的抗议好像具有了概括性，经常转变成有社会觉悟的对抗。

民主主义，对自己民族的现状和未来以及国家命运的担忧和关注，对与俄罗斯民族的友谊的向往，这就是新时期乌兹别克启蒙文学的典型特征。乌兹别克启蒙文学的出现是对封建关系在思想意识上的反对，是对中世纪的落后、宗教教条和公式化的教育体制的挑战。诗人们没有遵循教谕文学的传统，而是根据时代的精神开始历史具体性的思考。

启蒙诗人们坚信，通过和俄罗斯民族的接近，学习他们的语言和文化，掌握科学成果，就一定能实现进步。

在这个时期的讽刺作品里，同样可以找到对突厥斯坦并入俄罗斯后发生的巨大变化的反映。讽刺作家毫不留情地批判了社会不公，揭露了沙皇官员和地方巴依的贪婪和残忍、极力将人们置于黑暗和无知中的反动教会的伪善。

民主主义诗人的讽刺作品促进了公众舆论的形成。诗人们嘲笑具体的

社会丑恶的体现者：高利贷者、商贩、高官以及像阿舒尔巴依、霍基·霍查、维可多巴依等那样的毛拉。

从这方面，典型的讽刺作品不仅是对所谓的自由的选举的讽刺，还有对沙皇政府在消灭浩罕汗国后进行的货币改革的讽刺。对带有先进观点的尖锐的社会和政治题材的深入研究证明了讽刺流派在思想上的成熟。

讽刺诗人也涉足反教权主义的题材（扎夫基的《圣徒》、《青蛙的指责》、《对来自纳曼岗的姆基弥·纳基姆的答复》、《对杜克其·伊尚的讽刺》等等）。在诗体"旅游笔记"中姆基弥得出了一个结论，即"现在的这个世界就是人民的绞刑架"。而扎夫基（诗歌《关于水的争论》、《义务》等等）则展现了巴依和高官们是怎样通过对农民的剥削和使农民破产而使自己变富的。诗人把"面黄肌瘦、因饥饿而浮肿"，"从早到晚考虑的只是一块面包"的农民的穷苦生活，同这个世界对立起来。人民的苦难的主题在民主主义文学中占了主导地位。

姆基弥的讽刺作品《新出现的巴依》是建立在当时的典型事实的基础之上的，巴依霍基·霍查对财富的疯狂追逐和后来他的破产。在这个作品里诗人客观地阐明了工人对工厂主的态度以及工人对工厂主的憎恨。诗人在乌兹别克文学历史上第一次描绘了当地工人的生活。

姆基弥和扎夫基的讽刺和幽默作品当时很受欢迎。这些作品是从捍卫对自由和幸福生活的向往的人民理想的立场上创造出来的。

十九世纪下半叶乌兹别克民主主义文学，是其许多世纪以来的民族传统的思想艺术发展中最重要的阶段。

第二编 西欧文学

本编序言

仅就欧洲历史而言，十九世纪后半叶是一个相对完整的时期。这一时期的始点是 1848—1849 年欧洲革命的失败，而在其终点九十年代，则明显表现出帝国主义来临的时代特征。这一时期的历史内涵是：资本主义秩序在所有西欧国家都得到了不同程度的稳定、强化和快速发展。

当然，历史进程的速度和形式是由具体条件决定的。比如，很多国家（如意大利和德国），这一时期正经历着各分散领地逐渐统一起来形成民族国家的阶段。意大利民族解放斗争精神的高涨和普鲁士统治下的德国各领地统一过程所伴随的军国主义情绪，均为本国文学的发展创造了文化历史条件。比利时仅用数十年时间就从一个和平游牧的宗法制国家变成了工业高度发达、拥有大量殖民地的帝国，发展异常迅速；而在斯堪的那维亚地区，具有一定历史共性的各个国家正在以渐进的方式克服宗法制的封闭。而在西班牙和葡萄牙等国，十九世纪后半叶资本主义社会的形成受到了封建残余势力的强烈抵抗，本来拥有众多殖民地的葡萄牙，竟落入了欧洲最落后的国家之列。

这一时期历史发展最快的国家，算来应属法国。无产阶级和资产阶级之间的第一次交锋，虽在其他国家亦有发生，但在法国却发展为武装冲突，最终导致了巴黎公社这一尽管短暂，却载入史册的新型社会组织形态的出现。从类型学角度来看，法、英两国有很多共同之处，但也有着显而易见的重大差异。在英国，无产阶级的第一次有组织的反抗斗争——宪章运动，已经浪微潮落。维多利亚时期的英国，是一个更为“传统”的、更“和平”发展的国家。国民们一丝不苟地维护着“体面”，既没有法国第二帝国时期那种“凯旋式”的道德败坏，也没有法国第二帝国时期那种公然的厚颜无耻。法国社会所盛行的争权夺利之风，在英国则因等级特权和维多利亚式的伪善

而得到遏止。正是由于这个原因,伪善者、伪君子的形象在这一时期成为法国文学而不是英国文学的一大特色。也正是因为这个原因,狄更斯笔下“董贝父子”的老店,处处循规蹈矩,而左拉笔下的萨卡尔和莫泊桑笔下的昂德马特之类的暴发户则精明诡诈、肆无忌惮,相比之下,竟有天壤之别。

对英法两国统治层大力推行的帝国主义政策,两国的作家所持的态度也明显不同。英国人心目中还对白人传播文明的使命和普通“帝国建造者”的英雄气概存有幻想,法国人则对股市投机和新闻炒作之类只需要精力和赌性的殖民冒险行为表现出更多的厚颜无耻。与此相应,“帝国建造者”幻想促生了吉卜林诗歌这样重大的文学现象,而大写特写法国军官如何在殖民地赢得美女芳心的感伤故事的皮埃尔·洛蒂,则成了法国殖民文学最著名的代表人物。当然,洛蒂的感伤又“被补充”以另一位法国殖民地题材作家克罗德·法雷尔的侵略性。而在小国荷兰,穆尔塔图利关于“美丽的英苏丽娜”(印度尼西亚)之苦难的作品,则以前所未有的尖刻,批判了殖民主义政策的罪行。

233·

然而,不管欧洲各国之间的历史发展有多大的差异,十九世纪下半叶都可称为欧洲历史上的一个带有鲜明特征的特定阶段。

关于这一时期欧洲文学史的断代界线远非没有争议。苏联文艺学界倾向于将其界定在十九世纪二十至三十年代至巴黎公社时期。这样一来,其起点便定在了从浪漫主义到批判现实主义的过渡期。毫无疑问,正是在这期间,在英、法等很多国家确实正在形成经典的十九世纪欧洲现实主义。但若从系统理解方法与流派的相互关系的角度来看待文学进程,“浪漫主义向现实主义的过渡”无论如何也不能被认为是新时期的起点。这首先是因为,二十至三十年代现实主义的形成一直伴随着这一方法与浪漫主义之间复杂的相互渗透,这一现象直到十九世纪下半叶仍未结束。其次,这一时期浪漫主义仍在继续发展,并在文学进程中发挥着重要作用。此外,在很多欧洲国家,现实主义并非形成于二十至三十年代,而是形成于六十至七十年代。但最主要的是,在十九世纪下半叶,现实主义自身也经历着极其重大的变化。只需将巴尔扎克和司汤达的创作与福楼拜的创作两相对比,便可明显看出这一点。

与此同时,十九世纪最后几十年出现的一些危机性现象,如自然主义或者诗歌中的非现实主义流派等这样一些危机性现象,并非是“接现实主义的班”,而是与恰恰是这一时期西欧文学某些现实主义的典型特点处在复杂的关系中。令人关注的是,这类新倾向的典型——夏尔·波德莱尔的诗歌创作,主要集中在五十至六十年代。另一方面,巴黎公社的歌手欧仁·鲍狄埃和儒勒·瓦莱斯在六十年代就已成为革命文学的代表。

综上所述，尽管任何硬性的文学断代法都带有一定的假定性，十九世纪后半叶仍可认为是西欧文学发展的一个完整时期，可被视为一个整体。

要理解文化的命运，就必须深入考察该时代资本主义关系全面普及过程中的某些普遍的社会历史参数。应该说，这一时期的文化特点在法国表现得最为明显。正是在法国，阶级斗争的风起云涌，促使人们摒弃了仍在许多国家大行其道的一些陈旧理念，如等级制度和宗教传统，再如殖民者负有传播文明之使命或"商人荣誉"的思想。拿破仑三世的许多作为让人们对"小军士"拿破仑一世的好印象一扫而空。1789年的伟大理想，被议员们的胡言乱语（不妨回想一下福楼拜或莫泊桑笔下那些胡言乱语的"进步分子"）歪曲得庸俗不堪，至此已声名扫地，面目全非。凡是资产阶级掌权并加强统治的地方，人的存在均发生了无节制的庸俗化。

在十九世纪下半叶的法国，我们看到的是与资本主义秩序强化相关的各种文化过程造成的种种直观结果；在其他西欧国家，这类过程虽非如此激烈和强劲，但发展方向却与之无异。

从形式上看，法国大革命的原则形式上在很多国家都得到了实施，尤其是在其发源地法国。封建的等级隔阂被取缔，选举制度可以保障法律面前人人平等，民主选举出来的议会机构应当保障人们的自由。平等的概念更多地属于略显陈旧，却又为当权者所必需的天主教会。至于令人触目惊心的物质不平等，官方的解释是每个人都有发家致富的机会。尽管如此，在当时的欧洲，对社会不满的情绪仍然遍及生活的方方面面，不时在一些国家导致阶级之间的武装冲突，或在另一些国家引发声势日益浩大的工人运动。

资本主义制度的高速发展，使科学技术领域发生了前所未有的突飞猛进，进而促成了精神生活的重大转折。法国生理学家克罗德·贝尔纳发明了以实验方法研究生命机体的科学原理；微生物学界（路易·巴斯德）和化学界（贝特洛）均有伟大的发现问世；在尖锐的意识形态交锋中，达尔文的理论正在向各个领域推进。工业的快速增长，各分散地域间联系的加强，均伴随着惊人的科技发现。科学知识的普及打开了未来发展的乐观前景，带动人们积极地开展反对各种形式的招魂论的斗争。在这样的背景下，反对任何观念世界观（包括宗教的、社会的、道德的）、注重"实证知识"的实证主义哲学，便名正言顺地开始越来越多地主导文化氛围。

· 234

但是，作为一个哲学流派，实证主义自身也矛盾重重。实证主义的主要观点早在十九世纪上半叶就由法国哲学家奥古斯特·孔德（1798—1875）提出，此时已得到普遍接受。实证主义注重科学知识，依靠自然科学的最新发现，认为科学的任务不在于揭示本质规律，而在于对现象做出经验上

准确的描述。社会和人的意识被视为某种遵从"多变的自然法则"的恒常统一体。实证主义的机械性，外加常常与宗教信仰相交织的不可知论成分，决定了它总体上是一个折中的学说。实证主义学说的社会学方面在英国哲学家斯宾塞(1820—1903)的著作中得到了极其全面的发展。斯宾塞依据进化论学说，将阶级不平等的存在绝对化，并奉之为存在的永恒法则。

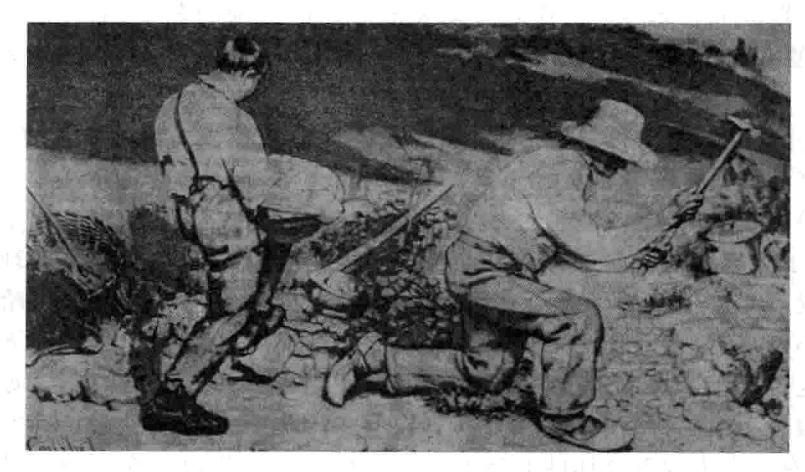
一些试图将实证主义观点投影到美学领域的思想家，其理论亦带有矛盾性和哲学上的折中性。比如，I. 泰纳(1828—1893)将社会比作动物的有机体，将人的精神生活比作自然中的各种机械过程。泰纳那句备受争议的名言："恶与善均为社会生活的必然结果，正如矾与糖都是化学反应的产物"，被左拉题在了《台勒斯・拉康》第二卷的卷首。正是由于接受了这类观点，左拉的长篇史诗《卢贡-马卡尔》中的历史规模才受到了局限，人学内容才失之贫乏，尽管左拉并未对这些观点亦步亦趋。泰纳的美学认为，艺术的发展要服从种族、环境、时代三大要素的制约，此说表现了极端的机械性。不过，泰纳的观点尽管对法国文化和法国以外的文化均产生过重大影响，他本人却不断进行理论更新，并反对各种各样的唯心主义，因此在其论述文学和艺术的具体著作(《英国文学史》，1863—1869年)中，他也常常突破自己的理论框架。

235・

因出版多卷本专著《基督教起源史》而享有盛誉(该书第一卷刚一面世便引起轰动)的E. 勒南，则试图在其著作中创立某种"实证主义宗教"。

可以说，因为排斥想象、否定任何理想、大搞庸俗唯物主义和庸俗功利论，实证主义堪称人类社会历史上所有思想观念中最为敌视艺术之基本原理的学说。也许只有一个流派完全符合实证主义的哲学观念，那就是自然主义，但是，严格说来，自然主义艺术也是对世界艺术的再现，这一事实本身就与自然主义艺术家奉行不阿的实证主义观念背道而驰。尽管如此，实证主义对文学和艺术的影响还是极其广泛的，因为这种影响符合"时代精神"。此前由宗教扮演的角色，现在却让位给了要求在精神上服从自己的科学。世俗化意识不仅能像从前服务于宗教那样服务于科学，而且能在科学的神坛前进行独特的偶像崇拜。当然，在反对落后和反对教权主义的斗争中，科学也起到了特殊的进步作用，然而技术进步的思想也和法国大革命的理想一样，被资产阶级庸俗化了，而其代言人也成了福楼拜笔下的药剂师欧迈那样的空洞说教家。

实证主义思想之所以能在大多数欧洲国家的精神生活中占有巨大的影响空间，是因为，在那些不久前还信奉的理想被推翻之后，一时还找不到它们的替代品。在那一时期，正如列宁所说，"资产阶级民主派的革命性已在消亡(在欧洲)，而社会主义无产阶级的革命性尚未成熟"(《列宁全集》第二



《采石者》库尔贝 1849 年

十一卷)，社会主义和社会变革的思想仅仅对少数文化界人士来说是可以理解并具有吸引力的。

因此，无论在文学界，还是在艺术界，方方面面都受到了实证主义那种本质上充满矛盾的影响。即使是在《布法与白居谢》中讥讽平庸的实证主义学说，并在很多言论中对其大加谴责的福楼拜，也未能完全摆脱实证主义所倡议的静态描写论的影响。与此同时，所有大艺术家都以这样或那样的方式"避开"了实证主义观念，为捍卫艺术的真谛而与实证主义教条进行斗争。正是这些复杂的交锋，描绘出了欧洲十九世纪下半叶的现实主义道路。正是由于这个原因，现实主义作家，首先是福楼拜，才在字里行间表现出对美的崇拜，现实主义创作中才夹杂着诸多浪漫主义成分，才会有这一时期的很多其他探索。

在这个意义上值得关注的是造型艺术的命运。在绘画界，法国画坛这一时期经历了浪漫主义向现实主义的过渡，其代表作品，一方面是 H. 杜米埃和 G. 库尔贝的尖锐社会题材作品，另一方面是巴比松画派的清新的、充满生气的风景画。产生于六十年代的法国，以马奈、雷诺阿、德加等人的创作为代表的印象主义画派，在同冷冰冰的、全无生气的学院派、古典主义和采用假定情节、色彩和结构的后浪漫主义等传统派的斗争中得以形成和发展。斗争的目的是维护生活真实和即时真实。印象派通过采用一系列艺术手法，如色彩重于线条、透视的自由和深度等，得以避免自然主义的接地风格。其作品不是再现"赤裸的真实"，而是重现了生活颤动的诗篇。但是，注重即时情景也限制了印象派作品的内容广度。

最为远离实证主义规训的艺术是音乐。这也是十分自然的现象。难怪

这一时期欧洲音乐界一些决定音乐发展方向的大师的名字，如瓦格纳和威236·尔第，更多的与浪漫主义相关，尽管与十九世纪前半叶的浪漫主义不无差异。

表面上看，追求科学的清醒、反对以各种形式理想化现实和歪曲现实，本应该使现实主义变得更加丰富。但事实上绝非如此。实证主义损害了观察世界的视角的完整性，从一定意义上说，也就是割裂了现实。更主要的是，除了积累一些科学技术知识外，这一学说未能给社会和个人展现出任何前景。无论枯燥的学术著作，或是福楼拜、莫泊桑、龚古尔兄弟、哈代等人的小说，还是诗歌作品，均贯穿着苦涩的悲观主义情调。尽管浪漫主义作家也曾对整个世道表示怀疑，但他们之中，没有一个人如此痛苦、如此绝望地报怨生命的短暂和人性的缺陷，没有一个人如此厌恶地看待存在的庸俗，没有一个人面对个体的必然消亡表现出如此的恐惧。在西欧的精神史上，很少有哪个时期因强烈的怀疑主义思想而如此缺乏对正面理想的信仰，同时对获得正面理想的需求又如此的强烈。

在十九世纪上半叶，历史仿佛按照人类生活的节奏运行，人不可能不参与其中。而到了十九世纪后半叶，历史似乎变得永远僵化了，社会也变得平庸、庸俗、市侩和不公正，生活被罩上了福楼拜处处难以摆脱的那种“霉色”。这种历史已走进死胡同的观点，得到了当时欧洲很多杰出的思想家和细腻的艺术家的认可，对其在艺术上的思考和探索产生过很大影响。在欧洲历史上，那是一个“远大前程”以独特的方式破灭的时期。这一时代主题在狄更斯一部小说的书名中得到了贴切的表达，并在当时大量现实主义作品中得到了体现。

在先进国家，人们对社会自由和科学进步寄予很大希望，但希望并未成为现实。一些国家（如意大利）刚刚获得民族独立，资产阶级的庸俗习气便登堂入室，使民众深感失望。在德国，军国主义的号角声刚一停息，普鲁士领导下的国家统一便明显表现出其深刻的反动性。在尚留有某种农民或小资产阶级民主的瑞士和斯堪的那维亚诸国，资本主义关系造成了尖锐的社会冲突。每一个国家特殊的历史条件，决定了这种或那种文化倾向在该国发生和发展的时间，但是这一时期文化倾向的根本内涵，在各国却是大同小异的。比如，勃兰兑斯在斯堪的那维亚诸国发起的文化运动，便与西欧的实证主义同出一源。但是，在北欧各国，这一得名“突破”的运动，却是以反对落后、反对外省的陋习为主旨，富有战斗性，并以其进步的政治倾向、乐观主义和美学含义而迥异于法国之类的实证主义。

勃兰兑斯在关于易卜生的文章中一再强调：“不管他有多重的怀疑主义情绪，他从未怀疑过幸福的可能……生活本身并不是恶。”勃兰兑斯令人信

服地证明，在易卜生眼中，恶是一种社会现象，而不是形而上的现象。这些思想确实揭示了易卜生的独特之处，也揭示了斯堪的那维亚文化氛围的独特之处：这一文化氛围与法国不同，那种将业已确立的资本主义现实等同于存在的永恒法则的悲观看法，并未大肆泛滥。然而，在后来（八十年代），失望情绪还是感染了斯堪的那维亚的"突破运动"，促使拥护这一运动的人士开始另辟蹊径寻找精神价值。

十九世纪上半叶突飞猛进的历史运动，曾经使人产生过很多哪怕是海市蜃楼式的希望，而到了世纪下半叶，在相对稳定（主要是先进资本主义国家）的条件下，这些希望却一一破灭。马克思和恩格斯指出："受分工制约的不同个人的共同活动产生了一种社会力量，即扩大了的生产力，由于共同活动本身不是自愿地而是自发地形成的，因此这种社会力量在这些个人看来就不是他们自身的联合力量，而是某种异己的、在他们之外的权力"（《马克思恩格斯全集》第三卷）。此时，历史似乎丧失了具体的可感知性。历史的创造不是发生在战场上，不是发生在革命起义的街垒上，甚至不是发生在部长们的办公室中，而是发生在银行的事务所、市井报刊的编辑部和时装店的柜台前。人可以成为生意人，但绝不会变成活动家。那种使所有人反对所有人的庸俗而又无处不在的形式，搞得人个性全无，心灵空虚。

在这种或迟或早出现在欧洲各国精神领域中，产生了在这一或那一层面上影响了各个流派文学现象的个性观。可以说，无论是现实主义作家福楼拜，或是自然主义的创始人左拉，还是世纪末非现实主义诗歌的宣言者波德莱尔，都不同程度地表现出了这种个性观。这种观念在一定程度上体现了一种悲观失望的认识：人的个性在现实面前注定是软弱无力的。这种个性观的基础，是受环境的机械制约的观点，该观点实际上试图解释人在社会意义上的被动性，并试图取消个人的道德责任。左拉则走得更远，扩大了人对环境依赖性的范围，强调了诸多生物学因素，尤其是家族遗传的影响。个性完全受制于环境的观念，与历史走进死胡同、庸俗乏味的资产者王国已是历史的终结之类的观念一脉相承。这种个性观在很大程度上不仅影响了自然主义，而且影响了当时的现实主义。而当时的诗歌创作，尽管力图摆脱其影响，却也接受了它的基本观点。

所有这一切并不表明为资产阶级代言的、小市民的、纯娱乐性的文学已经退出舞台。比如说，在法国，这类文学在写作技巧方面已达到极致，并且风行于整个欧洲——德·柯克的小说仍然大受欢迎，奥瑞埃、彭萨尔、斯克里布等人那些精心工于舞台效应与庸俗的资产阶级说教并存其间的剧作充斥着剧院的舞台。在六十至八十年代的德国，女作家马尔丽特则因写作庸

俗娱乐性的感伤小说而红极一时。

德国文学理论家奥尔巴赫在论及“严肃文学”在欧洲资产阶级文化内的作用时指出：“可以认定，除少数人之外，十九世纪下半叶的所有艺术家和诗人都遭遇了公众的冷漠、不解和敌视，鲜有例外……很多批评家和艺术家认为这是不可避免的：新的、有分量的作品的新颖之处，使尚未习惯新的表达形式的公众在最初感到茫然……”奥尔巴赫认为，导致这种状况的原因在于读者圈的扩大和在满足读者需求方面的普遍商业化。正如奥尔巴赫所言，当时的一些有分量的艺术家，一方面对资产阶级社会及其艺术趣味深恶痛绝，一方面又“与这个社会有着不可分割的联系”。如此看来，文学在当时资产阶级社会中所起的作用，在很多方面与俄国文学的作用恰好截然相反。俄国文学不仅找到了通往广大民众读者的道路，而且成为评论有关俄罗斯社会文化发展和人类生存的诸多重大问题的讲台。

238 ·

在那一时期的大多数西欧国家，都出现过作家与读者的分歧，但是，一如当时的很多典型倾向，这种现象在法国表现得最为突出，甚至闹到了两部名著（福楼拜的《包法利夫人》和波德莱尔的《恶之花》）被法庭列为禁书的地步，一大批诗人甚至称自己是“受诅咒的人”。正如上文所述，这一过程是双向的，对公众的疏远使作家们更加认为，文学不应干预时代的具体事件，不应以倾向性的态度看待道德和政治。尽管艺术大师们从未完全躬行这些观念，但是，躲进“象牙塔”、为艺术而艺术的思想仍然不仅在非现实主义流派的诗人中间，而且在现实主义作家中间找到了代言人。当然，文学在社会中的这种地位，是世纪末暴露无遗的资产阶级文化全面危机的表征。



《伞》 雷诺阿 约1883年 伦敦瓦伯加和科图研究院

十九世纪下半叶一般被认为是欧洲文学的现实主义时期。如果考虑到这一时期现实主义在多数欧洲国家都进入了成熟期，在所有国家都取得了重大成就，那么就不应质疑此说的正确性。在这一时期，狄更斯、萨克雷等现实主义巨匠仍在继续其创作道路，福楼拜、莫泊桑、哈代、拉·

封丹等作家登上文学舞台，挪威形成了现实主义新秀的强大团队，其他国家也涌现出很多杰出的现实主义大师。苏联学术界曾一度认为，在1848年欧洲革命之后，欧洲文学中的现实主义开始一步步地走向衰落。这种观点曾经因卢卡奇的大肆宣扬而流传甚广。当这种观点得到纠正后，又常常有人装模作样地声称，现实主义在这一时期并未经受任何变化。此说仍是大错特错：现实主义不仅经受了变化，而且是巨大的变化。不能忽视上文所述的导致创作方法改变的各种宏观文化因素。也有人说，十九世纪下半叶现实主义失去了规模，主人公失去了能动性，情节失去了戏剧性。这些观点中有很多合理成分，但也必须从历史主义的立场看待这些观点，这样才能发现：现实主义的变化中不仅包括受到的损失，也包括这一创作方法的进一步丰富和发展。

T. 希尔曼在一部论述狄更斯创作的专著中指出，狄更斯在其晚期作品中有意识地为自己设定了一个目标——揭示英国社会不同层面之间相互关系的机制。希尔曼的评述不仅仅适用于《荒凉山庄》的作者。揭示各种社会关系的发展进程当时现实主义文学的一个共同特点。对此，Б. 苏奇科夫亦有论述："资产阶级社会中的种种冲突被清楚无情和以不可超越的艺术技巧暴露和描述：现实主义作家专注的目光深入到个人生活和社会生活所有最重要的领域，并且在完善现实主义创作方法同时，他们又以百科全书般的广博表现了整个历史时代，表现了时代的风俗和日常生活，表现了时代的各种思想和各种类型，概括出了资本主义制度和资产阶级意识的长期特点。"毫不妥协的清醒认识完全有理由使这种现实主义能被定义为"批判现实主义"。正如 A. B. 奇切林所言，围绕"批判现实主义"这一术语展开的争论，在很大程度上是由对"批判"一词的片面理解引发的："'批判'一词有时被曲解为'否定'，并被混同为对所表现的现实的否定态度……批判的意思就是分析、研究和严格要求……这一时期的作家为自己定下的任务并不是否定，而是研究、分析，对生活中的种种现象做出有理有据的审判。"

· 239

在理解资本主义社会的隐秘机制时，十九世纪下半叶的现实主义确实对其进行了尖刻的批判，同时也进行了前所未有的深刻分析。当时欧洲的大多数现实主义作家，都对大权在握的资产阶级强加给社会的种种秩序表现出强烈的反感。其中首推法国文学，因为在当时的法国，由于使社会四分五裂的种种矛盾已经成熟，人们对这些秩序的本质便表现出极其强烈的敌视。当然，这种使福楼拜几乎窒息，使莫泊桑怀疑人类的尊严的仇恨资产阶级情感，在西欧其他国家的文学中也有所表现，不过时间稍晚且尖锐程度稍逊而已。

至于落入十九世纪下半叶西欧现实主义大师视野的现实素材，有些学

者认为，这一时期小说的特点是偏重私人生活，偏重资产者平淡的日常生活，总之是偏重生活素材中那些细枝末节。对此我们不敢苟同。尽管在这一阶段的小说创作中充斥着资产阶级题材，作家们也在关注重大的历史事件，不仅给予间接的（通过气氛和社会心理的变化）把握，而且付之于直接的情节体现。福楼拜不仅在《萨朗波》一书中以古代素材触及了重大历史冲突，而且在《情感教育》中表现了当代题材——惊天动地的1848年革命运动；莫泊桑在《漂亮朋友》中表现了导致一个人腐败堕落的诸多事件，而左拉则分析了国家政变的起因并叙述了一系列规模之大足以达到时法国命运同样重要的金融交易。在狄更斯的《小杜丽》中，主人公们同僵化的、彻底反动的国家政权发生了直接冲突，都德则揭露了法兰西第二帝国时期"民主"社会最上层的种种尔虞我诈。

当然，问题的关键并不仅仅在于这些事件的历史价值。那一时期的现实主义作家还深刻揭示了决定当时社会面貌的重大社会过程，表现了普通人的日常生活；不仅福楼拜和莫泊桑的作品如此，哈代和拉·封丹等人的作品也同样如此。比如，莫泊桑对诺曼底农村的描写和哈代对英国农村的描写，能使读者深入地认识农村中种种社会过程和小业主的心态。尽管如此，若说此时现实主义的规模远逊于十九世纪上半叶，则无疑也是不无道理的。巴尔扎克专家巴贝里斯在谈到巴尔扎克与十九世纪后半叶现实主义作家的区别时指出："他与莎士比亚和米开朗琪罗一脉相承。巴尔扎克的气质和神话存在于其每部小说的核心……他眼中的现实不是平淡无奇的，而是携雷带电的。"此言道出了一个本质上的区别：十九世纪后半叶现实主义作品中表现的庸俗单调的资产阶级现实，使莎士比亚或米开朗琪罗的激情失去了存在的理由，在作家的感觉中，僵化取代了养育了世纪前半叶文学的突飞猛进的历史运动，于是给人造成了十九世纪下半叶现实主义作品失去规模的印象。



《街垒》马奈 1871年 作于阿克瓦雷尔
布达佩斯造型艺术馆

与总体的现实观相关，这一时期的现实主义与前一时期的现实主义之间还有一点明显的不同："中间人物"开始在文学中占据主导地位，渐渐地排挤了鲜明而个性化的人物。在十九世纪上半叶，现实主义作家对人的能动性给予了非常高的评价；而到了十九世纪下半叶，这种观念发生了变化：在这一时期的作品中，主人公即使对重大社会事件确实产生过影响，也不会被摆在"历史的高度"，因此他们对事件的参与无论如何也不能消除人对现实的疏远，无论如何也不会使人成为积极的活动家。真正的差异并不在于主题和素材，而在于对人与现实之间相互关系的理解。 · 240

在这一时期的现实主义中，"中间静态原则"得到了更广泛的奉行。不应将这一概念理解为刻板和毫无新意的东西。这一时期的现实主义作家，正是凭借对普通人物和普通现实的表现，取得了新的、此前闻所未闻的胜利。

这一阶段现实主义取得的一个主要胜利是：对人的内心世界的表现达到了新的高度，采用了全新的心理分析手法，深入揭示出人对现实的反应的复杂性和不可预见性，揭示了人的活动的动机和原因的复杂性和不可预见性。"文学心理主义开始于……主人公行为的不匹配，不可预见……直接的单方面的决定性被多方面决定性所取代"（Л. 金兹堡）。这一时期心理小说（法国的福楼拜、莫泊桑、龚古尔兄弟，英国的哈代、乔治·艾略特、特罗洛普）的魅力，就在于对多种相互矛盾的性质各异的作用力的分析。凡是现实主义在这一时期达到一定成熟度的国家，挖掘人物内心世界的心理分析均成为现实主义文学的一大特点。在萨克雷的晚期小说《纽克姆一家》中，浮雕般鲜明地体现了该阶段现实主义的特点。他在该书中写道："甚至难以想象：我们的第一个举动或每一种偏好背后，究竟隐藏着多少原因；为分析自己的动机，我常常采用一种又一种的方法……"对目的各异的细腻心理活动的分析在这一领域所达到的水平，是十九世纪后半叶现实主义文学无可置疑的成就，如果没有这些成就，这一方法在二十世纪的发展是不可想象的。

由于个性观和心理分析性质的变化，该时期现实主义文学中的典型形象问题也与以往有所不同。在巴尔扎克或狄更斯的作品中，人物形象都是某一类型人物特点的缩影。这些形象之所以成为典型形象，正是因为他们的某些特点达到了极致，正是因为这类形象中往往包含了一定的夸张成分。而到了十九世纪下半叶，使形象成为典型的不再是人物的某一特点被夸张到极致，而是形象特点的大众化和比比皆是。这一时期的现实主义作家，不再将人物的独到的个性视为绝无仅有的个性特点，而是视之为普通人的一种属性并加以更为细腻的挖掘，再现此前文学界力所不及的那些

"过渡性的"、未加细分的矛盾的心理活动。

但是，不论作家在形象个性化的道路上走得多远，他们都从未割断人物形象与社会环境的联系。恰恰相反，这些联系的复杂性，有时甚至是多义性，以及具有决定意义的重要性，均在更高程度上得到了深刻的揭示。现实主义作家虽然注重心理分析，但他们并未使个性脱离社会，因为这种分析是建立在个性与环境之间深层的相互作用之上，而且是环境占据着主导地位。可以毫无疑问地说，性格与环境、人物与社会这两个文学范畴，一直是现实主义文学的一个鲜明特征。对十九世纪后半叶的欧洲现实主义来说，人与环境的相互关系是一个首要的问题（正因为如此，哈代才把自己的小说精品系列称为"性格与环境的小说"）。环境在艺术体系中的作用之所以如此重要，是因为个性受限原则——即所谓环境对人具有决定性影响的原则，正如上文所述，对这一时期现实主义作家的创作已经具有特殊的意义。

与环境的作用这一总体问题相关的，还有对人物所处世界的表现的特色问题。正是在这方面，这一时期的现实主义文学取得了极其巨大的成就，无论是福楼拜、莫泊桑、左拉，还是特罗洛普和哈代。环境如今已不再是浪漫主义作家笔下的情感背景，但它通常也不像在巴尔扎克笔下那样被赋予广泛的社会学功能；表现环境的目的，变为极度真实地再现表现对象所处的独特的具体时空。环境描写的作用是准确而充分地再现现实的具体片断。自然主义同样以准确而充分地表现人物所处的环境为目的，但恰恰 241· 在这一点上，二者之间存在着原则性的差异。自然主义作家对环境的表现，具有某种自足意义。环境不仅彻底决定人物，而且有时扮演人物的角色。左拉笔下的巴黎集市场景或对时装店的描写即属此类。1889 年，法国著名批评家埃纳坎在一篇对比列夫·托尔斯泰和当时法国现实主义作家的文章中指出："托尔斯泰笔下没有纯粹的描写。对他来说，大自然无非是人的行动舞台，无非是一个环境，如何对其进行表现，取决于它给感受和意志带来多样性，它对感受和意志的主导作用，它为人的行为所提供的条件。"这番话中，无疑暗含着与自然主义的论辩。西欧的现实主义作家同样试图将人所处的一切环境视为人的活动舞台，但无论是龚古尔兄弟作品，或是福楼拜的《萨朗波》，还是其他作家作品，都不能完全摒弃自足性描写。

对资产阶级秩序的憎恨，常常致使现实主义作家的叙述带上某种讽刺的色调。但这一时期的现实主义总体上是模仿生活的艺术。其特点首先是冷静和客观。客观性是现实主义作家必须遵从的法则，多数现实主义作家都把遵从这一法则视为自己至高无上的美德。不过，对客观性这一概念的理解也各不相同。比如，福楼拜就说过："我难以控制自己的愤怒，简直快

要崩裂了。但是在我对艺术的理想看法中，艺术家应该隐藏起自己的情感，只能像上帝在自然中显示其存在那样，在作品中显示自己的存在。”左拉强调作家应扮演研究者的角色，而龚古尔兄弟则将作家的任务比作无处不在而又不被人发现的警察。不过，左拉也说过作家不仅要像个医生，而且要像个侦探，而龚古尔兄弟也坚决地宣称：“小说肩负着科学研究的义务。”并非所有作家都将客观性等同为科学性，在法国之外，这一观点要么无人提出，要么表述得不够坚决。但是，摒弃浪漫主义所特有的主观性而注重冷静客观的表述——这一美学要求在当时欧洲的所有现实主义文学中都得到了不同程度的执行。

客观性这一任务，给艺术家提出了大量难以解决的问题。首先，客观性与真实性的关系问题，就只能辩证地解决，从实证主义或与之相近的立场出发，是无法解决这一问题的。事实上，一个对整个世界持有怀疑态度的艺术家，又怎么能掌握哲学意义上的客观真理呢？当然，作家们也没有提出这样的问题——他们谈论的是艺术真实，在这一愿望中也暗含着向浪漫主义作家的叙事主观性、演说腔调和慷慨陈词发出的论战。

此外，那一时期的现实主义作家还面临着一个极为痛苦的问题，那就是真与美的关系问题。

一如这一阶段现实主义的很多其他问题，这一问题也在福楼拜那里得到了相当深入同时又相当矛盾的解决。在福楼拜眼中，当时的世界上只有丑陋（“所有这一切庸人俗事简直令我作呕”），他时不时地让自己停歇下来，去整理古代流传下来的“华美的情节”。但他仍然认为作家的主要任务是表现当代社会，尽管在他看来，当代社会已是庸俗无比，丑陋至极。福楼拜完全明白：若不能解决理想与现实的关系问题，便不会有对世界的完整认识。他在给乔治·桑的信中写道：“我寻找决定其他一切的思想，但总也找不到。”福楼拜没能找到这一思想，便转到文学风格方面继续进行捍卫美与真的兼容这一他力所不及的斗争。他为创立纯洁、精练、生动的散文，为寻找唯一准确的修饰语付出了巨大的努力，而其成就也可谓登峰造极。龚古尔兄弟和左拉等作家也将对文本的艺术加工看作是对平庸素材的一种补偿。

对这一时期的现实主义作家来说如此重要的客观性问题，不仅应该在艺术层面，而且应该在伦理层面予以探讨。始终将现实与道德要求联系起来，这是俄国文学中现实主义最本质的特点，这一点恰恰是西方现实主义所缺乏的。但这并不表明西欧现实主义作家不重视伦理观念；毫无疑问，伦理观念在他们的创作中也不无表现。但是，人与环境相互关系的理念本身就是一个特殊的艺术体系，其中并未给正面的观点留有太多的空间。当

然，这并不意味着心灵的高尚、光明乃至纯洁都被排除在现实主义作家所242·表现的世界之外。即使是所有作家中素以无情批判著称的福楼拜和龚古尔兄弟，也不能归入此列。在莫泊桑的笔下，透过客观性和对人性缺点的痛苦认定，仍然流露出人的心灵中对苦难的同情和对善的信仰。与法国文学相比，英国文学中的光明成分和对主人公的同情更多。不仅狄更斯的晚期创作如此，萨克雷、特罗洛普、乔治·艾略特也是如此。但是，哈代则另当别论。无论他多么深刻地揭示人性的美好，尤其是出身平民的民主英雄的高尚，环境对主人公的制约在他看来都是难以克服的，以致他的小说中遍布着天命难违、在劫难逃的感觉，似乎主人公，尤其是美好的主人公，注定要被与之为敌的、难以抗拒的事件进程推上悲剧的舞台。哈代并不拒绝对悲剧的原因作出社会和道德的分析，但他认为，人对环境有着难以捉磨、无法摆脱的依赖性，由此产生的厄运难逃的感觉，贯穿在他那些内容极为深刻的小说中。

这一时期的多数现实主义作家，都将人性的缺陷和人对环境的奴性的屈从视为一种现实，觉得无论现在还是将来，都既没有光明，也没有希望。俄国文学中那种种改造自己和社会、以受苦受难来悔过和赎罪的热情，恰恰是十九世纪下半叶西方现实主义代表作家的缺项。

在上述背景之下，在这一时期如何看待未来这一问题，便具有重要意义。对俄国的现实主义作家来说，以下一整套的正面思想首先是与未来相关的。其中包括民族的未来、人民的未来和个人的未来（道德完善、精神觉醒等思想）。这些正面思想带有精神性质。应该说，与西方相比，在俄国十九世纪的解放运动中，精神因素所起的作用要大得多。为人民的自由而战的斗士形象，即使在并未接受革命思想的作家笔下，也常常被罩上道德神圣的光环。西方的艺术家接触到的是较为发达的阶级斗争形式，很多作家对阶级斗争抱有反感。这一点，在巴黎公社期间表现得尤其明显，因为大多数西方艺术大师并未认同巴黎公社。与此同时，在带有种种明显缺陷的议会民主制度下，政治斗争成为寻常之事，作家没有更多的理由来表现正面人物，更不用说英雄形象了。要寻找正面形象，要么得像瓦格纳那样在神话领域进行历史哲学思考，要么回到过去，往往还要借助于尚未完全冷却的民族解放斗争的热情。即使是社会主义思想，有时也与乌托邦思想混在一起——左拉的晚期小说如此，莫里斯的《乌有乡消息》也是如此。总而言之，在这一时期，无论是未来领域，还是正面因素，很少引起西方现实主义作家的关注。左拉的小说《萌芽》中描写的那种在现实主义土壤上生出的历史性觉醒，纯属特例。

文学理论界存在着一种倾向，认为十九世纪后半叶欧洲各国文学中均有发生的浪漫主义向现实主义的过渡是一件“绝对的好事”。人们通常称之为“战胜浪漫主义”和“文学时代的更替”。当然，现实主义的加强使文学变得无限丰富，大大地扩展了文学的社会功能和精神功能，但是，浪漫主义向现实主义的过渡本身也是一个不乏辩证性和复杂性的过程。

可以说，浪漫主义仍然存在于十九世纪后半叶的文学进程中，并且发挥着一定的作用。很多代表着这一时期成熟现实主义的作家，仍同浪漫主义保持着一定的接触。例如，福楼拜尽管是一个现实主义作家，但他也不仅承认，在《包法利夫人》和《情感教育》两部作品中他不得不克制心中的“浪漫主义激情”，克制“大声疾呼和情绪激昂的冲动”，而且将自己最为现实主义的小说归入理想与现实相悖这一浪漫主义题材。学者们在左拉的作品中也发现了浪漫主义形象性的成分。的确，在他那些有时过于精细的生活情景描写中，也透露出一种浪漫主义作家所特有的对象征和神话般高度概括的形象的热衷。浪漫主义个性及其与社会之间存在着不可调和的冲突关系，拥有强大的、足以发动浪漫主义暴乱的反抗力——这一题材以新的方式，艺术地体现在例如易卜生的剧作中。应该承认，易卜生的剧作之所以能获得非常巨大的成功，在很大程度上要归功于主人公在真正意义上回归到现实主义土壤之上。但与此同时，这些剧作中也深入分析了与浪漫主义个性题材相关的极端个人主义的危险性。另一方面，人依赖于环境的实证主义观念有时也在哈代的宿命论思想中被浪漫化。

当时的现实主义理论家，首要任务是“推翻”浪漫主义。比如，五十年代在法国开展的“现实主义之战”便是如此。但是，不论这一时期的现实主义如何想与浪漫主义断绝联系，也不论现实主义理论家如何指责浪漫主义的种种滔天大罪，浪漫主义的遗产非但没有失去其意义，反而存在于现实主义之中，并大大地加强了现实主义的力量。正如日尔蒙斯基所说：“现实主义若不走过浪漫主义，便会带上某种抽象性和公式化。”浪漫主义的遗产中含有某种抗毒药物，可以对抗实证主义给文学带来的静态倾向，对抗实证主义对现实的割裂。这一时期的西欧现实主义的确以尖锐深刻的分析见长，但有助于在运动中认识世界的综合方法更大程度上为浪漫主义所拥有。概括性的象征形象（浪漫主义作家的神话元素）恰好与对当时的现实主义来说越来越危险的接地经验性相抗衡。

当狄更斯在其晚期小说中创造出富有重大社会内涵的象征形象时，我们可以感觉到，这些形象，也和左拉笔下的大量象征一样，与浪漫主义的遗产有着一定的联系。浪漫主义力求认识自然、社会和世界的一般法则，这

一追求与实证主义描写现实的零碎片断的主张两相对立。同样，浪漫主义个性的能动性，也正好是实证主义个性受限论的对立面。

批评界常常争论：狄更斯究竟是现实主义作家还是浪漫主义作家？尽管他对欧洲现实主义的发展做出了不容置疑的贡献，而且他的晚期小说体现了十九世纪下半叶现实主义的典型特征，但他的作品中仍然保留着一些浪漫主义成分，其中既有形象性成分（如以浪漫主义手法对某些情感的外部表现特征加以典型化），也有对善与恶的人格化体现。狄更斯之所以会有这些倾向，是因为他相信善与美的活力，并和很多其他作家一样，从中获得了巨大的力量。综上所述，浪漫主义在十九世纪下半叶欧洲文学中的作用之一就在于：它不作为"浪漫主义残余"而存在，而是为西欧现实主义克服实证主义造成的局限提供了可能。

此外，在十九世纪下半叶，浪漫主义仍然作为一种独立的流派而得到了继续发展。论其顶峰，应属维克多·雨果的晚期创作，他的一系列作品均可归入这一时期法国文学的优秀成果之中。乔治·桑也在继续写作。丹麦的安徒生、西班牙诗人贝克尔、意大利的卡尔杜奇等优秀作家，也与浪漫主义相关。

需要强调的是，浪漫主义作家（尤其是雨果）的作品对当时西欧现实主义起到了某种补充作用：正是在这些作品中，包含了公开的人道主义热情和对理想的认同，正是在这些作品中包含了基本上为当时现实主义所拒绝的道德审判。同时也不应忘记，雨果和乔治·桑的作品在俄国所受到的赞赏，要远远高于福楼拜和龚古尔兄弟的小说。

可以说，后期浪漫主义中有一个特类，它不同于经典的浪漫主义，但对艺术的进一步发展同样具有重要意义（瓦格纳的《尼伯龙根的指环》）。

当然，现实主义的形成及其与其他创作方法的关系，会因社会历史条件的不同而有所不同。将各个国家所定义的现实主义与一个模式（如法国模式）相比照，并将不相符之处称为落后等等，这样的做法是毫无道理的。即便在法国现实主义和与其最为类型相近的英国现实主义之间，仍然有着这样或那样的差别。法国现实主义那些使之与自然主义相接近的特点，在英国现实主义中远未得到如此突出的表现，而且自然主义本身对英国文学的发展也未起到多大的作用。这不仅仅是因为维多利亚时期的清教徒思想限制了作家对现实中很多人和事的表现，还因为英国文学的发展具有其深刻的民族特点。

244·

与整个欧洲相比，德国文学的发展具有特殊性。奥地利文学也具有这种特殊性，它既是一个特殊的民族整体，又因语言和文化上的很多共性与德国文学紧密相关。这种特殊性往往表现为德语国家经济和政治上的落后

所造成的软弱、落后和外省习气。这些弱点首先表现在现实主义形成的过程中。和其他欧洲国家的文学一样，德国的现实主义也是在回应时代的历史要求的过程中为自己开辟道路的。但是在这一过程中产生了很多“过渡性”现象，致使德国现实主义没能取得像以法国为首的西欧现实主义取得的那些胜利。A. Д. 米哈伊洛夫在论及十九世纪下半叶德国文学的特点时指出：“德国作家背负着一个强大而又卓越的哲学和文学传统——区分物质和精神，并在世界体系的框架内，即在存在的最终意义上，以精神取代物质。”德国作家很难对现实世界做出雕塑般精细的表现，因为它要求必须承认现实中的各种现象都有其实实在在的意义，都应该受到关注。德国的文学传统中，并未树立这样的表现现实的原则，相反，象征和寓意等手法的使用却达到了极致。如此形成的局面，与其说是创作方法的连贯发展，不如说是很多相互间有时鲜有关联的创作手法的连贯发展。长篇史诗《尼伯龙根的指环》正是通过以象征手法将现实浓缩为超越时间的神话实现了综合。值得注意的是，托马斯·曼将瓦格纳的四部曲称为“因神话而神圣化的十九世纪自然主义”，同时他又强调了左拉系列小说中的“社会精神”与《尼伯龙根的指环》中的“非社会性的原始诗歌”精神之间的差别。

直到十九世纪最后几十年，德国文学中才产生了热切关注具体现实的真正的现实主义作品（拉·封丹）。有一种观点认为，正是拉·封丹的创作在德国小说界率先克服了唯心主义美学遗传下来的物质和精神之间的冲突，克服了再现现实世界和对现实世界进行诗化把握之间的冲突。拉·封丹在最平常的生活琐事中发现诗意，并再现这些日常现象的细节和典型价值。关于这种对现实的诗化思考，既使他远离了自然主义，也使他远离了以福楼拜为代表的批判现实主义发展路线。德国文学中的很多现象，如狂飙突进小说，都含有抒情诗的因素。在这条道路上，德国文学创造出了巨大而又独具特色的艺术财富。这些财富，也和奥地利作家施蒂弗特的创作一样，极其强烈地体现着正面的道德因素，体现着对和谐与光明的希望。

在一些国家，民族解放运动促进了浪漫主义的长期活跃。比如在意大利，以维尔加为最重要代表、被称之为“真实主义”的现实主义流派，直到七十年代复兴运动终结之后才成为主流。意大利的真实主义继承了复兴运动的人民性和人道主义情调，其性质在很大程度上是由浪漫主义决定的。真实主义的历史也体现了各个流派所共有的规律——超越了民族界限的相互联系性。与其他西欧文学相比，真实主义的形成时间相对较晚，这也在很大程度上决定了其特殊性，其受到了在这一时期风行欧洲的自然主义的强烈影响。

在现实主义形成相对较晚的其他国家，情况也是如此。比如在比利时，

现实主义的繁荣期几乎也就是自然主义的初始期。由于紧张、快速的历史发展,在其他国家先后产生的一些文学流派(现实主义、自然主义、象征主义)在该国几乎形成于同一时间。与此同时,在德·科斯特的作品《欧伦施皮格尔的传说》中,尚未冷却的民族解放斗争热情促成了当时极为罕见的现实主义倾向与浪漫主义民间故事倾向的融合。

民间故事倾向也是芬兰作家 A. 基维的一大特色。冰岛文学中可以明显感觉到萨迦和埃达所产生的影响。"斯堪的那维亚主义"的浪漫思想(将"古代海盗不可战胜的精神"理想化,斯堪的那维亚各民族之间的友谊牢不可破等)存在得相对长久一些。这些思想在丹麦尤其流行。在挪威,由于较为发达的国家的资本主义关系连同其种种矛盾取代了原有的农民民主,社会中产生了认识和分析社会现实的迫切需求,使土壤派和感伤故事派很快便失去了立足之地。在精神需求的浪尖上,挪威的现实主义得到了快速发展,并在易卜生的创作中达到了顶峰。

245 ·

总的说来,在那些此前文学发展较为缓慢的国家,现实主义均不是在同浪漫主义的论争中产生的,而是在浪漫主义的明显"配合"下形成的。

在一些国家的文学中,这一时期的现实主义尚处在以风俗体裁为主的早期阶段。作家们常常利用浪漫主义在描写自然景色和社会风俗方面所取得的成就(如西班牙和葡萄牙的风俗派)。

在某些国家(如荷兰和瑞典),对城乡中等社会阶层生活的描绘充满了幽默,这也是这些国家现实主义在其形成过程的早期阶段所具有的一大特点。因此,我们没有理由认同某些学者的观点,将其视为特殊类型的"资产阶级现实主义"。不过这也表明,现实主义形成所走过的道路在各个国家也不尽相同。例如在挪威,批判现实主义是通过摒弃农村田园诗体裁而走向成熟的。

综上所述,到七十年代为止,在上文提到的大多数国家,批判现实主义都已经相当成熟。挪威的易卜生和比昂松,瑞典的斯特林堡,丹麦的彭托皮丹,瑞士的凯勒,西班牙的加尔多斯等人的名字,代表着这一时期现实主义的巨大成就。其中的大多数国家,现实主义不像法国现实主义那样具有强烈的分析性,但同时它也没有打上实证主义和悲观思想的烙印。凯勒创作中那种肯定生活的乐观情调,加尔多斯对民间生活的史诗性的表现,易卜生对人的能动性的不屈信仰及其力图在对现实作出批判性分析的同时展现现实光明的一面的追求,所有这一切都使这一时期欧洲批判现实主义有了一个丰富多样的发展图景。应该指出的是,俄国批判现实主义也对这些国家的现实主义文学产生了重大影响。

诚然,这一时期整个欧洲的现实主义都以尖锐的笔锋和深入的分析揭

示了资产阶级社会内部的种种关系。但是,在一些资本主义关系尚处在形成阶段的国家,作家们还对某些宗法制理想存有幻想,还指望着宗法制理想可以遏止资产阶级平庸观念的泛滥。凯勒和很多其他作家都抱有这样的幻想。但是,正如一位研究西班牙作家阿拉贡的学者所言,这种现象更多的是"对过去的讽刺性怀念"。小国的现实主义作家,大多对未来抱有信念,这种信念要比西欧发达文学的代表人物坚定得多。不过,这些作家后来都抛开了幻想,不再相信宗法制能够保存下来。凯勒在对瑞士民主制失望之余痛苦地写道:"我处如处处,处处如我处。"在斯堪的那维亚各国,文化界人士的失望感也非常强烈。在八十至九十年代,这些国家的文学受到了自然主义和颓废派等危机性文化现象的强烈影响。不过,在不同的国家,自然主义所起的作用和产生的影响也不尽相同(例如在西班牙,几乎感觉不到自然主义的影响)。

凡是发展稍为缓慢的国家,其文学都有一个共同点:浪漫主义让位于现实主义的进程也相对缓慢,现实主义直到六十至七十年代才成为主流。在十九世纪末叶,呈现出了各种艺术体系间的相互影响日益加强,各种创作方法(现实主义、自然主义、象征主义)同步发展的局面。

这一时期,欧洲各国文学的发展极不均衡,直到世纪末期,局面才有所缓解。这主要是因为,十九世纪下半叶出现了很多新的文学,并形成了一个个民族整体。最明显的例证是,在法国产生了独特的普罗旺斯文学。普罗旺斯文学立足于古代的普罗旺斯传统,为这一时期的世界成就了卓越的艺术珍品,其意义远远超出了地域文学的狭小范围。与此同时,很多国家的文学界,正在继续开展制定这种或那种语言宪章的运动,继续开展维护民族语言的斗争。比如,直到这一时期,法语才成为比利时文学中较为流行的语言。在芬兰文学中,此前一直占有统治地位的瑞典语遭到彻底排挤,芬兰语成为文学的主要语言。在冰岛,则开展了摆脱丹麦语的统治、用民族语言写作的斗争。

· 246

这一时期某些国家内部多民族文学发展的特殊性也不容忽视。在资本主义高速发展的影响下,一方面,建立统一国家的倾向日益加强,另一方面,夹杂着地域主义倾向的民族自我意识也在日益觉醒。瑞士和西班牙便属此列。在瑞士,德语、法语、意大利语和勒托罗曼语文学并行发展;在这一时期的西班牙,在喀斯蒂里亚语文学继续发展的同时,以诗歌为主的加泰罗尼亚文学、加里西亚文学和巴斯克文学也在加速形成。不过,恰恰在西班牙,统一国家内部多民族文学的发展也呈现出相互渗透的特点(在这方面,瑞士则逊于西班牙,加尔文主义的影响使瑞士各法语州县具有更大的封闭性和外省习气)。在瑞士各德语州县,产生了 G. 凯勒、F. 迈耶等艺

术巨匠,其创作既保留了瑞士特色,又未偏离欧洲文学发展的主流。德语作家的德国文化归属感总体是与地域主义相对立的。凯勒不止一次地警告说,“边镇文学”面临着危险,言下之意是偏远地区的文学带有外省的封闭性,并偏离时代的主要精神潮流。但是,统一国家内部各语种文学画地为牢的过程也有另一面:大力探寻本民族或本地区文化的源头,全面揭示自己的精神独特性。

在这一时期,地域主义倾向不仅存在于某一国家内的多语种文学中,而且在德国的很多文学现象中得到了体现。资本主义社会的标志之一是日常生活和风俗习惯趋同的倾向,正是这一倾向引起了一定的反抗,造成了各种宗法制保守倾向的活跃。地域主义文学通常燃起人们对“小祖国”的热爱之情。这种文学的长处是注重民族的民间故事,因此民间故事的传统常常在地域主义文学中有活跃的表现。与此同时,宗法民粹视角也大大限制了地域主义作家的视野,钝化了其社会分析的尖锐性,使他们对在其心目中无疑是纯洁与善良之源泉的古代宗法社会的回归抱有幻想。巴赫金曾强调指出,地域主义小说与田园诗体裁之间有一种亲族关系:“地域主义小说……注重意识形态方面(语言、信仰、道德、风俗)同时,对这一切的表现又带有狭隘的地域倾向。地域主义小说也和田园诗一样,淡化了一切时间界线,使人的生活节奏与大自然的节奏相一致。”在有地域主义倾向的很多国家,这类小说均占有一席之地。

“自然主义”这一概念,既指以左拉为首的那一文学流派,亦指试图取代现实主义的那种方法。这一点是不容忽视的。同样不容忽视的还有一点,那就是自然主义在不同民族文学中的作用也各不相同。作为一种创作方法,自然主义无疑是与现实主义相对立的,但也应该注意到,正是十九世纪下半叶西欧现实主义的某些倾向直接促成了这一新方法的出现。在其萌芽阶段,自然主义并未将自己同现实主义隔离开来。例如左拉就认为,自然主义的直接先驱就是巴尔扎克和福楼拜。的确,左拉那些可以合称为一部社会史诗的关于卢贡-马卡尔家族的系列小说,就体现了不少巴尔扎克的创作特点。正如 Д. В. 扎通斯基所说:“卢贡-马卡尔系列也许是最巴尔扎克化的作品。”埃德蒙·龚古尔的创作虽说总体上是沿着现实主义渠道发展,

247· 但他也声称,他们兄弟二人“在《热米妮·拉瑟顿》中对自然主义作出了全面的阐述”。事实上,这部小说确实与自然主义有很多相近之处。有人认为,自然主义就是描写粗俗的、赤裸裸的场景并且热衷于低俗的生理题材。但是,哈代之所以与自然主义接近,并不是因为在维多利亚时期的英国公众中引起一片哗然的“大胆细节”,而是因为,其主人公无法摆脱某种铁的

制约性，总是阴差阳错地被命运所左右。十九世纪现实主义的一大发现是非常深入地理解人与环境条件的关系。但是，认为环境对人有着不可抗拒的制约力，认为保守而又庸俗的环境对弱小无力的、失去内在抗拒动力的个人有着无限影响——这样一种观念本身就是通向自然主义道路上的里程碑。曾经鼓舞过十九世纪前半叶的现实主义和浪漫主义的社会和人类发展的根本思想，到了世纪后半叶则渐渐失落，福楼拜如此，很多与他同时代的作家也是如此。正是因为这一点，当时大多数现实主义作家没能将尖锐的社会批判转化为对历史进程中各种倾向的理解。记录现象而不是再现人与社会的发展，这是被自然主义奉为信条的一个基本原则。扩展把握现实的视野，深入展示现实中最为禁忌的角落，这本是现实主义的主旨，到这一时期，一方面促进了题材的大众化并带动了广阔地再现现实的倾向，另一方面也促成了自然主义作家的生理主义。同时，在自然主义作家的笔下，人民生活的含义往往被歪曲，心理需求决定着行为的动因和人物性格的本质。福楼拜等人对客观性的追求，到了自然主义作家那里，则变了味道，成为貌似科学的客观主义。当然，也不能简单地认为，左拉笔下的主人公就一定是消极的，而且在此也不应将"消极"一词的含义作日常生活的理解。但是，这些人物偶尔表现出的超乎平常的生活积极性，一方面被描绘成某种被心理程序设定的"生命力"，另一方面也被用来宣扬这种心理设定性。这样一来，对现象的生理评价和社会评价就混杂在一起。左拉在表述自然主义的理论时宣称："科学家应该将事物的初始起因交给哲学家去寻找，因为他并不指望自己有朝一日能找到它。"而以科学家自居又恰恰是自然主义作家的最高标榜。在"实验小说"中，左拉承诺他将全方位地依靠克罗德·贝尔纳："要使我的思想变得清晰并严格具有科学真理的性质，我常常只需用'小说家'一词代替'科学家'一词就足够了。"不过，左拉本人却常能深刻体会到"事物的初始起因"，当然，这是与左拉标榜的不回答"为何"、只回答"如何"的自然主义信条背道而驰的。作为艺术家，左拉在很多方面突破了他自己划定的条条框框，这种突破往往使现实主义在其创作中占据主要位置，帮助他不是创造两个家庭的生理史，而是创造第二帝国的社会史。

在哲学上，自然主义是以实证主义为基础的。但也不应忘记，当时的现实主义也受到了实证主义的强烈影响。大作家的创作常常能突破自然主义的理论框架，只有二流作家（法国的"梅塘派"，以及其他国家与之相近的流派）才彻头彻尾地施行这些学说。作为一个学派，自然主义很快就衰落了；而作为一种方法，自然主义在二十世纪的作用，注定只能是将其各种倾向渗透到现实主义和各个现代主义流派中去。

在这一时期，与各种方法和流派的历史命运紧密相关的，还有欧洲各国

文学中体裁体系的变化。这一点，充分表现出了体裁更替的规律性，正如M. Б. 赫拉普钦科所言："各文学流派为体裁的发展做出了很大贡献。他们不仅对一些体裁产生了变形作用，而且一定程度上像宗主那样主导了一些体裁。"

现实主义的全面胜利，导致了散文对诗歌的全面胜利。而在各种散文体裁内部，则是长篇小说替代了各类短小体裁。在浪漫主义创立的体裁体系中，历史小说曾占有一席之地，但到了世纪后半叶，现实题材的长篇小说则取代了历史小说，在它的带动下，长篇小说在十九世纪后半叶现实主义文学中毫无疑问地占据了主导地位。在一些国家的文学中，长篇小说正处在形成阶段，而在另一些国家，它已经得到进一步发展并取得了极其巨大的新成就。这一时期的现实主义正是在长篇小说中得到了充分体现，长篇小说最充分地吸纳了时代的基本题材，首先是社会题材。作为一种体裁，长篇小说也受到了自然主义的青睐，但长篇小说所具有的力量似乎对自然主义美学的极端观点起到了抗衡作用。

248 ·

长篇小说体裁全面占据主导地位又促生了另一现象。巴赫金在谈到这一现象的特色时指出："在长篇小说占据统治地位的时期，其他全部体裁均'小说化'了……它们变得更加自由、更加富有弹性，其语言由于吸纳了各种非文学语言和小说化的文学语言而得到了更新，对话性日渐增强，继而加入了嬉笑、讽刺、自我嘲讽成分，最主要的是，小说为其注入了问题性、独特的含义不完整性，以及与尚未完工的、正在形成的当代(未完成的现在)社会的密切接触。"例如，易卜生的戏剧体系就体现了这种"小说化"，他试图扩大剧情的时间界限，展示过去时代的英雄的含义，揭示这一含义所隐含的秘密等等。

在这一时期，戏剧的地位已明显逊于长篇小说，尤其在现实主义发展最为彻底的国家(如法国)。总的说来，在西欧文学中，戏剧体裁只是在易卜生的创作中达到了顶峰，也只是在其他斯堪的那维亚作家(斯特林堡、比昂松)的创作中取得了显著成就。这是因为，现实主义在这些国家的发展具有特殊性。总体上说，现实主义在这一时期的历史特性，决定了其美学观念是不利于戏剧的。自然主义就更是有过之而无不及。豪普特曼等自称属于自然主义的大剧作家，之所以写出了真正有价值的剧作，是因为他们超越了自然主义美学的界限。在德国，戏剧在文学中起到了重要作用，但德国戏剧却复杂地融合了现实主义和浪漫主义两方面的成分。

在现实主义的早期发展阶段，中短篇小说曾起过重要作用。但是，十九世纪下半叶的短篇小说，尤其是莫泊桑的创作，并未沿用"前长篇小说"的形式，而是打上了现实主义在长篇体裁中所取得的成就的烙印。中短篇叙

事文学试图并成功做到了不是简单地描写引人注目的事件，而是深入地洞察生活的规律，并和长篇小说一样，获得尖锐的分析性。但是，如果说在俄国文学中，到十九世纪八十年代，各种新形式的现实主义中短篇小说（尤其是契诃夫的创作）取代了长篇小说的位置，那么在西欧各国的文学中，中短篇小说虽也起到了重要作用，却没能取得俄国中短篇小说那样长足的发展。

如果说，各类小说体裁在这一时期主要与现实主义的发展相关，那么诗歌则走的是另外一些道路。在俄国和东欧，这一时期的诗歌沿着与现实主义小说相同的道路发展（涅克拉索夫、科诺普尼茨卡、聂鲁达），而在西欧各国的诗歌界，则未出现类似的现象。在这一时期，西欧的诗歌仍然走着浪漫主义道路（雨果、贝克尔、斯温伯恩、卡尔杜奇）。

被称作“颓废派”或“世纪末文学”的各种新的非现实主义流派，主要是在诗歌界发展，且其形式多为抒情诗。

这一时期的长诗创作出现了一些“过渡性”现象：介于长诗和悲剧之间（斯温伯恩）或介于长诗和叙事组诗之间（雨果的《历代传说》、布朗宁的长诗）。像兰波的《醉舟》和洛特雷阿蒙的《马尔多罗之歌》之类的作品，则在体裁上很难确定它们究竟属于独特的长诗，还是属于抒情组诗。

在自然主义文学中，就已出现了资产阶级文化总体上的危机征兆。而所谓“颓废派”或“世纪末文学”，则是更加严重的危机的体现。这类文学的产生，是对自然主义将文学引向绝境威胁的一种反动。在当时的欧洲，尤其是在维多利亚时期的英国和拿破仑时期及后来的共和时期，资产阶级的自我满足思想曾经四处泛滥。但没过多久，充满了剧烈动荡、阶级斗争和军事冲突的历史，便报之以无情的嘲弄。与此同时，虽然平淡庸俗，却也不失稳定的社会秩序行将就木——这种末日将至的感觉渗透到欧洲文化的方方面面，促生了多种多样的，有时甚至是截然对立的艺术现象。一方面，这种局面促进了现实主义内部的变革，使其在十九世纪末二十世纪初克服了实证主义的影响和自然主义的局限性，也促生了带有社会主义思想的新的文学倾向；另一方面，灾难将至而又无望逃脱的感觉也为被称作“颓废派”的各种倾向提供了土壤。

这些变化反映到哲学领域，导致了一种新的哲学倾向出现，并取代了对实证主义的沉迷。这一变化的标志，是德国哲学家亚瑟·叔本华（1788—1860）的思想日益流行。叔本华在其著作《作为意志和表象的世界》中，提出了一个极其悲观的唯心主义观念，认为世界是某种不可把握的精神力量的派生品，并将这种力量称为“世界意志”。他声称，艺术建立在对世界的直觉性认识之上，并且艺术的生命在于顿悟。叔本华的悲观主义观点，本

· 249

身与实证主义并不相互对立，而是与之相融合。叔本华的思想与经过反思的斯宾塞学说合在一起，为另一位思想家——弗雷德里希·尼采的观点打下了基础。作为实证主义受限个性的对立面，尼采提出了“超人”的概念。他的观点与传统的人道主义相去甚远，充斥着灾难将至和生灵涂炭的感觉。此后不久，法国哲学家亨利·柏格森（1859—1941）又提出了直觉主义的哲学和美学学说。可以说，十九世纪最后几十年间占据统治地位的精神潮流，均否定了欧洲思想界很多进步流派的哲学基础，否定对进步、理性和人的善良一面的信念。

在这种意识深处浸透着挫折感、失望感、面对未来的恐惧感的精神土壤上，欧洲艺术中滋生并发展了可归入“颓废派”的新的非现实主义倾向。

“颓废派”（法语 decadence，法语的意思为“衰落”）这一术语本身就含有很多模糊之处。其实，这个词的发明者，是一帮出版《颓废》杂志的诗人；稍后一段时间，这一概念也用来表示较早时期的作品，再后来便扩大了使用范围，涵盖了十九世纪末到二十世纪初艺术领域中所有危机性倾向。为准确起见，还是用“十九世纪最后几十年的非现实主义文学倾向”为好。

可以说，这些流派的大部分艺术家，其创作虽然无疑与资产阶级文化的衰落相关，但绝不是为其辩护。高尔基曾深刻地揭示了颓废派的历史土壤和内涵，他在《保尔·魏尔伦与颓废派》一文中写道：“当时，在一向超前于其他国家的法国，形成了一种沉闷潮湿的氛围……一些人在这种氛围中生活得轻松自由，而另外一些人（较为诚实和敏感的人，渴望真理和正义的人）在这种物质主义、重商主义和道德沦丧的氛围中，则感到难以呼吸，并因此开始寻找走出资产阶级污淖的出路……”

在这些非现实主义流派中，最突出的是法国的帕尔纳斯派，多国文学中风行一时的象征派，以及各种各样的新浪漫主义。这些流派的艺术巨匠，几乎人人憎恶资产阶级现实。但是他们与现实主义不同，在憎恶现实的同时，他们并未对资产阶级所建立的那些社会条件做出尖锐的分析。但是，这种憎恶感是不可调和的，并且使这些本来就没有任何社会和意识形态根基的作家（尽管其中某些人，如魏尔伦，尤其是兰波，也曾真切地同情过巴黎公社，兰波甚至寄希望于巴黎公社能给世界带来根本性的变化）产生了一种社会放逐感。他们的反叛是自发的和不彻底的，但是，尽管这些艺术家，尤其是诗人，也意识到了自己的反叛行为，并自称是“可憎之人”，其中却也不乏才华横溢的大师，所以这些以全力推翻传统为原则的流派也创造出不少力作，并大大地推动了欧洲诗歌的发展。正如高尔基所言：“巴黎不可能轻易摆脱它自己造就的这些病人；其中一些人确有真才实学，有着丰富的情感，有着内心深处的哀伤，他们都是‘追寻家园的人’。过于亢奋和

发达到几近病态的想象，不仅增强了其才华的力量，而且使其作品带上了怪诞的色调，要么是某种狂暴，要么是无法治愈的忧郁症，要么是预言性的呓语，对某些东西的模糊暗示，对什么人的神秘告诫。而这一切，又都表现为相互之间的联系令人难以把握的怪诞形象，表现为颇似某种悲伤的哀乐的韵律……而有时，在颓废派诗歌那种含混不清的一片噪音声中，也有听到真正高雅和富有诗意的声音，这声音真诚而朴实，有如受难者的祷告。”

最早宣称要对前期诗歌进行彻底反思的流派，是六十年代产生于法国的“帕尔纳斯”派。该流派的作品体现出一系列鲜明特点，这些特点在此后产生的很多非现实主义诗歌流派中得到了继承。“帕尔纳斯派”的创始人之一勒孔特·德·李勒曾将自己划归入“新神权派”，宣扬通过“美”（必须是大写的“美”）来拯救世界这样一种新的救世思想。这些人笔下的情景，色彩鲜明，仿佛已经凝固，将人带入异国情调和古代韵味，与福楼拜笔下的历史画卷中的画面如出一辙。但是，福楼拜在其历史小说中表现出的那种深刻的社会洞察力，却是帕尔纳斯派的一大缺项。 •250

上述各个诗歌流派均对艺术表现出宗教般的狂热。教徒般的创作苦旅，在产生了很多负面效果的同时，也促成了诗歌领域的飞跃。对艺术的这种态度，既是对基督教因受实证主义世界观的挤压而陷入的危机的反应，也是对实证主义面世不久就暴露出来的那种局限性的反应。这一时期的法国大诗人夏尔·波德莱尔的创作，其意义就在于这种艺术上的探索。波德莱尔为自己提出了一项空前复杂的任务——实现向某个前所未闻的存在维度的突破。在“理性文明”甚嚣尘上的时代，他却想施展魔法，制造咒语。当然，这是波德莱尔创作中的悲剧性矛盾，但也正是因为这一点，他才在诗歌领域得出了变革诗歌的重大发现。波德莱尔深切地感受到，当时的文明面临秋日叶落，于是他在诗中描绘出一幅道德堕落和“日暮时代”的图景。毫无疑问，波德莱尔的诗歌，也和十九世纪下半叶的所有非现实主义流派一样，与浪漫主义的美学观念和艺术实践有着一定的联系。但正是在波德莱尔的创作中，才不仅体现出了这种联系，而且也体现出截然的差异。在浪漫主义作家的笔下，世界与个人的冲突多以个人的胜出而告结束，而在波德莱尔的笔下，世界秩序的败乱则表现为个人心灵的创伤。“对浪漫主义者（荷尔德林、雪莱、济慈等）来说，主导的一面是善与美的胜利，而因袭了浪漫主义的虚幻之美的十九世纪下半叶非现实主义流派中，这一伦理维度却被遮掩起来，有时甚至完全消失，其标志便是允许有不道德的美”（И. А. 捷尔杰梁）。妖魔形象也曾偶尔渗透到浪漫主义者对美的理解当中，但是这些恶魔身上透出一种庄严和宏大，体现着浪漫主义作家笔下个性的宏大规模。这一点，在波德莱尔及其追随者笔下消失了。但是，这一

时期的诗歌更接近于把握个性的多动性和人物心理的复杂性。正如浪漫主义宗师雨果所言,波德莱尔的诗作使人感到某种“新的震颤”。波德莱尔的另一大功绩是将日常生活引入了诗歌,尤其是重建了都市诗歌。与此同时,他的诗作传达出对某种世界统一体的感受,这在其纲领性诗作《对应》中表现得尤为突出。稍后,波德莱尔的这一创作特点又被象征派所继承。

象征派诗人继承了颓废派的诗歌观,认为诗歌是在世俗殿堂——象牙塔中举行的奉圣仪式。但是,他们更加注重寻找开启宇宙构造奥秘的钥匙。象征派的宣言人莫雷亚斯宣称:“具体的现象都是平凡的表象,其作用是体现自己与亘古思想之间的相似之处。”这些源自柏拉图学说的理论,又与叔本华、悲观主义哲学家爱德华·冯·哈特曼的观点以及古代神秘主义学说合为一体。

在世纪末的西欧各国文学、俄罗斯文学及东欧文学中,象征派曾经风行一时。在象征派的发源地法国,该派的创立者却多为影响不大的诗人。他们颠倒先后,将此前已名动文坛的波德莱尔和兰波归入自己的流派,而波德莱尔和兰波却对象征派一无所知。魏尔伦虽被公认为象征派的砥柱人物之一,但也曾多次声明自己并不属于这一流派。但是,这些诗人与象征派的创作原则之间的内在联系,则是不可质疑的。兰波在其诗歌中力求“超越凡尘”,其特点是追寻期望、探索“彼岸”的现实和挖掘宇宙的奥秘。这又使人感觉到他与浪漫主义的相近之处。象征派混淆了外部所见与内心所感的界线,同时又声称自己对现实有着魔法一样的控制力。在马拉美的创作中,由于他将诗歌视为存在之神秘含义的表现,致使其作品充斥着复杂晦涩的结构,令人相当费解。尽管魏尔伦和兰波都力求对事物不直呼其名,而是对其暗示,调谐至其辐射波,这二人的作品均富有真正的诗意,展现了新的、更为细腻和灵活的用词手法,具有多义而丰富的形象性和强大的感染力。

象征派对欧洲诗歌的进一步发展起到了重要的作用。在不同国家的文学中,象征派的产生时间和特色均各不相同。比如,德国的象征派更接近浪漫主义。象征派的一大特色是与绘画和音乐有着特别紧密的联系。例如,兰波的“色彩十四行诗”,宣称声与色的内在联系,堪称象征派中真正具有发现价值的力作。在更新传统诗歌的节奏、韵律、形象性和综合结构等方面,象征派都做出了相当大的贡献。

十九世纪末叶产生的新流派之一是新浪漫主义。这一流派与浪漫主义的相似之处首先表现在题材层面,他们试图远离现实世界的庸俗和沉闷,要么回到过去,要么遁入异域风情。新浪漫主义首先在英国盛行,然后在德国兴起,在法国则少有发展。这一流派,尤其是英国的新浪漫主义,惯于在崇高中寻找现实(如史蒂文森)。他们与其说是像浪漫主义那样将人与

环境对立起来，不如说是为自己那些不满足于庸俗现实的主人公“寻找一个适当的环境”。新浪漫主义的个性观，也和世纪末其他流派的个性观一样，在很多方面与浪漫主义的个性观截然相反，其作品中几乎根本看不到浪漫主义那种对人的能动性的讴歌。新浪漫主义既没有刻画巨人般的个性，也没有表现反抗现实或反抗世界秩序的热情，更没有描写现实与理想的截然对立，尽管其也试图以其对美和光明的探索来对抗自然主义的平庸和颓废派的堕落。

十九世纪最后几十年的一个最重大历史趋势，是有组织的无产阶级运动的发展和马克思主义的传播。1864 年，在马克思和恩格斯的领导下，成立了第一个群众性的国际无产阶级组织——国际工人协会，该组织以第一国际的名字载入史册，并为各国群众性社会主义工人党的建立创造了前提条件。十九世纪末叶，是各国无产阶级政党内部展开激烈斗争的时期，改良主义和无政府主义均有所表现。

虽然在 1848—1871 年之间无产阶级文学尚未形成独立的整体，但这一时期它已处在从一般民主文学中分离出来的过程中。这一时期，即使是对无产阶级中的先进分子来说，具有代表性的，是那种“由各学派创始人的比较温和的批评意见、经济学说和关于未来社会的观念组成的色调极为复杂的混合物”（《马克思恩格斯选集》第二十卷）的社会主义。与此同时，在五十至六十年代，无产阶级文学正在积蓄力量，为巴黎公社之后独立文学流派的形成打下基础。这一时期，在欧洲各国，马克思和恩格斯关于美学问题和现实主义历史命运的论述产生了重大影响，马克思主义美学也进入了形成阶段。拉法格、梅林等著名马克思主义美学家对文学发展的进程发挥了直接的影响。无产阶级社会主义流派的作家在这一时期的创作特点，是以各种方式将现实主义同浪漫主义相结合，但在某些作家的创作中，社会主义文学的新方法已初显端倪。法国诗人欧仁·鲍狄埃，无情揭露普鲁士军阀和俾斯麦帝国主义政策的德国诗人格奥尔格·黑尔韦格等人，均以新的思想和新的形式丰富了诗歌创作。

在社会主义文学一落千丈时期，除诗歌之外，各种散文体裁也已开始形成，产生了一批文坛巨匠，如表现公社战士成长过程的儒勒·瓦莱斯。

W. 莫里斯在其幻想小说《乌有乡消息》中也表现出了对社会主义思想的向往。在八十年代的英国，社会主义运动日益高涨，促生了一大批表现工人阶级争取社会公正的斗争的作品。这些作家中较为突出的有玛格丽特·哈克纳斯、马克·劳瑟福德，后者曾在长篇小说《皮市巷的革命》中塑造了工人革命家的感人形象。渗透了社会主义思想的文学在德国、意大利及其他欧洲国家也得到了发展。

巴黎公社文学对无产阶级文学的进一步发展及其内部各个支派的形成具有特殊意义。具有象征意义的是，《国际歌》的歌词正是由公社社员、诗人欧仁·鲍狄埃所作。

252· 在产生了分析巴黎公社的成败、总结其经验教训的必要性之后，洋溢着巴黎公社激情的长篇小说和剧本也相继问世。巴黎公社文学的传统对二十世纪社会主义文学的形成与发展起到了重大作用。对革命的正义性和革命胜利的信念、对为社会公正而积极斗争的真正英雄人物的挖掘——这一切都决定了巴黎公社文学在无产阶级文学，乃至整个社会主义文学的进一步发展中所起的作用。

第一章　法国文学

1. 五十至六十年代的小说家和戏剧家

五十年代初期是十九世纪法国社会发展的分水岭。连续发生的重大社会历史事件(先是1848年工人运动遭到血腥镇压，后有路易·波拿巴于1851年12月2日发动了恺撒式政变，并继而在第二共和国的废墟上建立了第二帝国)，这一切都在法国知识界的思想意识和世界观中打上了深深的烙印，十九世纪后半叶的法国文化，无论是哲学还是科学，文学还是艺术，其发展均受到这些事件的深刻影响。小波拿巴利用“科西加矮子”残存的那点声望而演出的一场血腥闹剧，在法国的进步社会思想看来，证明了此前他们所抱有的热爱自由的种种理想不过是海市蜃楼，根本经受不住资产阶级“秩序王国”庸俗而残酷的生活实际的冲击。在相当一部分作家看来，无论圣西门主义所描绘的和谐、公正的未来社会制度，还是路易·布朗关于觉醒的人民即将发动革命起义的预言，同样都是乌托邦式的空想。

从第二帝国建立到它于1870—1871年因普法战争失败和巴黎公社起义而崩溃，这一时期是法国文学史上的一个特殊时期。

五十年代初期，法国文学遭受了重大损失。巴尔扎克去世，公开反对小拿破仑的雨果流亡海外，书报检查制度日益严厉，与1848年事件有关的民主作家纷纷遭到迫害，这一切都使法国文坛一时万马齐喑。但是，一批小说家和戏剧家——第二帝国真正的“精神产儿”很快登上文坛，使局面有所好转。他们宣称反对文学中的社会批判主义和“粗俗题材”，以理想化色调表现现实，将资产阶级的循规蹈矩当作一种主要的人性价值大加颂扬。即便这类作品偶尔也对社会风俗和家庭习俗中的某些方面予以谴责，但其中多以更大的声音为资产阶级的制度和道德进行辩护。这些作家大肆嘲笑乔

治·桑笔下人物那种崇高的浪漫主义反抗精神，但却热衷于模仿浪漫主义的那些矫揉造作的套路。这些作品将情节的吸引力与“健全理性”的直白说教巧妙地结合起来，而“健全理性”说又以其浅薄的实用主义而迎合了时代精神，因此，这类作品颇受资产者和小市民读者的青睐。其代表人物是诗人、小说家兼政论作家马克西姆·杜坎(1822—1894)。杜坎在其诗作中颂扬技术进步，并将技术进步视为资产阶级社会发展取得成功的写照。在他发表于五十至六十年代的作品中，他呼吁民众克制对崇高理想的渴望，在注重功利的现实中寻找生活目标。

流行作家奥克塔夫·费耶(1820—1890)的作品《穷苦青年的浪漫史》(1858)之所以被称作“穷苦而又高尚的青年的浪漫史”，正是因为该书的主人公毫无真实性可言地被描写成了所有英雄义举的化身。圣伯夫曾说，这部作品是作为“对抗《包法利夫人》的解毒剂而得以流传”的。针对费耶在《希比拉》一书中宣扬的教权主义思想，乔治·桑写道：费耶所坚持的信条“有可能对个性自由和社会自由原则构成威胁”。

在宣扬精明强干、品行端正等资产阶级小市民理想形象方面，起到更大作用的是第二帝国时期的戏剧创作。在法国戏剧舞台上，传奇剧和轻喜剧取代了浪漫剧。这一领域取得了一定的“技艺方面的成就”：悬念丛生的紧张情节、风趣机智的人物对白、生动感人的人物形象等等。其中最有名的剧作家是小仲马(1824—1895)，其作品表现的同样是与资产阶级家庭内部各种冲突相关的道德题材。由于题材贴近现实，小仲马的剧作引起了很大反响。他将小说《茶花女》(1848)改编成同名情节剧(1852)，使其主人公在舞台上长盛不衰，而后威尔第的歌剧又使之名垂千古。值得注意的是，小仲马认为，他为这位交际花所作的道德辩白，并不在于其情感的真诚和高尚(如雨果的《玛丽蓉·黛罗美》)，而在于她为资产阶级道德观念所做出的牺牲。在后来的作品中，小仲马大搞道德说教，而在喜剧《外国女郎》(1876)中，则公开宣扬野蛮的沙文主义。

·253

高产喜剧作家 E. 奥瑞埃(1820—1889)和 W. 萨尔杜(1831—1908)在娱乐观众的同时，也没忘记宣扬“守序思想”。在喜剧《保利埃先生的女婿》(1854)中，奥瑞埃主张正统贵族和资产阶级为了第二帝国的利益而和解，而在《瑞布亚耶的儿子》一剧中，他又恶意地嘲讽反对波拿巴政权的人士。

对法国文学的发展来说，更有意义的是所谓的现实主义之战。

五十年代“现实主义学派”的创始人和主要理论家是尚夫勒利(本名儒勒·尤松，1821—1889年)。尚夫勒利的小说和“生理学随笔”对一大批作家产生了影响，其中首推诗人和小说家昂利·缪热(1822—1861)。缪热在很多方面借鉴了尚夫勒利的经验，创作了长篇名著《女神生活片断》

(1848)。但是,如果说,缪热仍坚持描写以反时尚而颇具浪漫魅力的拉丁社区日常生活,那么尚夫勒利本人则走上了另一条创作道路。

在1848年,尚夫勒利为"二月革命"而欢呼,并与波德莱尔在二人联手创办的共和派报纸《社会拯救》联袂合作。1848—1851年的种种事件加深了他的反资产阶级情绪。

从五十年代初开始,画家库尔贝对尚夫勒利产生了重大影响。画作《奥南的葬礼》(1849)和《采石工》(1851)的问世,以及随后在1855年举办的个人画展,使库尔贝成为公认的现实主义艺术的领袖。在反动和进步两大艺术评论阵营间展开的激烈论战中,库尔贝始终积极地捍卫自己"不加粉饰的真实"这一美学原则。尚夫勒利以极大热情加入了这场"保卫现实主义"之战。他在1853—1857年间撰写了大量关于艺术的文章,从而形成了自己的文学理论。1857年,他将自己的全部纲领性论述及各部小说的前言编成一部文集,取名《现实主义》,并为之写了长篇序言。该序言成了"现实主义学派"的宣言。

尚夫勒利倡导作家要研究现实,要认真地为艺术观察收集素材,不要对事实加以丝毫的粉饰。艺术应是诚实的和独立的——这就是尚夫勒利的主要美学纲领。然而,他所说的艺术独立,本意是要求艺术家摆脱模仿范式,摆脱"倾向":尚夫勒利认定,作家一旦试图捍卫某一观念,他便不再是真实的作家。

这样一来,尚夫勒利美学理论对"现实主义"这一概念做出的解释是过于简单和贫乏的。他眼中的现实主义,不是深入表现各种社会过程和人物性格的本质,而是客观主义式的"摆脱"任何观念的束缚,脱离个别事件和现象与社会问题的联系而描写表面现象。

尚夫勒利在很多文章中都宣称自己要当巴尔扎克的继承者,认为巴尔扎克是"十九世纪最伟大的小说家"。然而,在巴尔扎克身上,他只看到了创作技巧,只看到了描写人物或场景的笔法,而没有抓住巴尔扎克现实主义的真正本质、他的典型化原则和他对社会现实中各种矛盾的入木三分的解析。

尚夫勒利的作品有:《莫兰夏尔资产者》(1855)、《鲍狄威尔先生》(1856)、《加缪的遗产》(1857)等。这些作品描绘了外省资产阶级的生活场景,表现了市侩的丑恶嘴脸和僧侣的尔虞我诈。但是,他在小说中描写的都是些琐碎的事件,没能对事件进行高度的概括。人物的命运在他笔下始终是个别事例,始终是"生活的片断"。

尚夫勒利创作中的反资产阶级倾向,使他在具有民主倾向的读者中颇受欢迎,也使他不断受到反动评论家的攻击。

五十年代中期，尚夫勒利周围聚集了一大批信徒和学生。其中最有天赋的文学家是路易-埃米尔·杜朗蒂。1856—1857年间，杜朗蒂曾和批评家让·阿瑟查共同主办《现实主义》月刊。他的文章以激烈的论战笔锋恣意嘲讽弗耶之类的沙龙文学家，捍卫库尔贝和尚夫勒利的原则。但是，杜朗蒂对艺术的社会价值理解得过于肤浅。他认为，现实主义给艺术提出的目标是：艺术应该具有实际益处。杜朗蒂的小说《昂利埃特·吉拉尔的不幸》(1857)和《美男子吉约姆案件》以讽刺的笔法详细地描写了外省生活习俗。

尚夫勒利及其信徒既没有广阔的视野，又缺乏足够强大的艺术天赋，因此无论在理论上还是在创作中都没能达到真正现实主义概括的高度。尚夫勒利及其信徒的美学和创作并未得到龚古尔兄弟和福楼拜的认同。福楼拜曾气愤地说："我被指责搞现实主义，也就是说，我只是复制所见并缺乏想象力。"

在文集《现实主义》的序言中，尚夫勒利号召艺术家表现"下层"生活，称民众为"推动社会机制运转"的生力军。民众题材是阿尔萨斯作家、坚定的反波拿巴派和共和派人士埃米尔·埃尔克曼(1823—1889)和亚历山大·夏特里昂(1826—1890)合著的长篇小说的主要优点。在六十年代出版的系列作品《国民小说》中，两人成功地将地区题材和更广的视野结合起来，一方面表现了其家乡厄尔萨斯的风土人情，另一方面也表现了第一帝国和拿破仑一世时期的法国战争史。《苔蕾斯或1792年的志愿者》(1863)和《狂人叶果夫》(1862)两部小说，贯穿着对自由、平等、博爱这三大共和理想的赞颂。在《1813年的新兵》(1864)和《滑铁卢》(1865)中，他们公开反对侵略战争，这在第二帝国的军事冒险时期可谓激烈的反政府观点。两人的最佳作品——《1813年的新兵》，以一个对军国主义深恶痛绝的普通劳动者的口吻，讲述了拿破仑的最后几次军事行动。这部作品被资产阶级批评家称为"不爱国的作品"，但却在法国农村大受欢迎。

埃克曼和夏特里昂的小说《一个农民的历史》(1868)中，一位百岁老农讲述了他亲身经历的1789—1793年法国大革命。这部作品曾在俄国颇有知名度。

但是，埃克曼和夏特里昂对出身平民的人的表现多少有些片面。他们笔下的农民都是理想化的人物，品格非常高尚；人物之间也多有相似之处。对"民众与历史、民众与战争"这一题材的挖掘也缺少宏大的规模，尽管矛盾的主线——人民群众对军国主义的憎恶得到了真实而令人信服的表现。在某种程度上，埃克曼和夏特里昂的小说可以说是左拉的《崩溃》和莫泊桑很多小说中军事题材的前奏。系列作品《国民小说》在欧洲文学界引起了

一定的反响。西班牙作家佩雷斯·加尔多斯于七十年代也推出了反映十九世纪西班牙历史的系列小说《国民故事》，毫无疑问是受到了两位法国小说家的影响。

五十年代的现实主义之战为作家们在表现生活真实方面进一步的探索清理了障碍。但是，无论是"尚夫勒利学派"，还是埃克曼和夏特里昂的创作，在《包法利夫人》问世之后，均已失去其意义。《包法利夫人》为十九世纪下半叶法国文学的发展开辟了新的天地。

2. 古斯塔夫·福楼拜

古斯塔夫·福楼拜（1821—1880）是法国三大现实主义作家之一，他的创作划定了十九世纪法国文学发展的主线，并对十九至二十世纪法国长篇小说的发展起到了决定性的影响。

福楼拜对自己在法国文学史上的地位有着明确的认识。他推崇巴尔扎克，赞赏巴尔扎克对所处时代的深刻理解，并敏锐地发现，巴尔扎克这位伟大的小说家的去世，正值他所了如指掌的那个社会走向末路的历史性关头。得知巴尔扎克去世后，福楼拜在给路易·布伊勒的信中写道："路易-菲力普所带走的东西，已是一去不复返了。如今需要的是另一种音乐。"

255·

福楼拜深刻地感觉到，和巴尔扎克相比，他生活在另一个世界，这个世界要求艺术家对素材采取另一种立场和态度。他在一封信中写道："1848年的反动在两个法国中间划出一条鸿沟。"

这条鸿沟也将福楼拜与巴尔扎克和司汤达分隔开来。

这样的断言绝不意味着福楼拜否定两位先师的伟大功绩。甚至可以说，福楼拜创立的那种类型的小说，体现着十九世纪前半叶法国现实主义的很多成就。但是福楼拜的艺术观，也和他的作品一样，只能产生在经历了1848年悲剧之后的法国。

法国精神生活发展的新阶段所具有的复杂性和尖锐矛盾，在福楼拜的小说、波德莱尔的诗歌和这一时期其他"受诅咒"的诗人的创作中得到了极其充分的体现。

福楼拜的作品以坚定的立场和强大的艺术力量表达了作家对法国资产阶级社会的憎恶，在这一点上，他忠实地继承了司汤达和巴尔扎克小说的社会取向。但是，十九世纪上半叶现实主义作家所描写的是这个社会的形成和强化，而福楼拜则目睹着这一社会的退化和分崩离析，因此，他与这些作家不同是摈弃了肯定的基调。他在自己周围所见到的一切，都让他感到

这个被日益强大的资产阶级所统治的世界的渺小、荒谬和丑陋。在他的心目中，现实社会已是发展的最终阶段，看不到前途成为他的历史进程观的明显特点。当他试图摆脱现实社会猥琐的重商主义和精神空虚时，他便沉浸于过去，就是在那里他那敏锐的观察力使他在历史中也发现了下作的倾轧、宗教的残暴和精神的贫乏。于是，对现实的态度也感染了他对已往各个时期的看法。

在某些法国文学理论家的著作中常常可以看到这样一种说法：福楼拜的这种世界观是其与生俱来的怀疑主义的结果。其实并非如此。这也不是艺术家对“低俗”的民众和平庸的日常生活的反叛。怀疑态度，甚至厌世思想，与其说是福楼拜的个人特点，不如说是法国文化界一部分人士的世界观特点。这些人对资产阶级社会的进步已失去信心，并进而开始怀疑总体意义上的社会进步。对这样的艺术家来说，对现实的怀疑态度是他们唯一的“生存方式”，只有这样的立场才能让他们在精神上抵抗资产阶级存在的冲击。

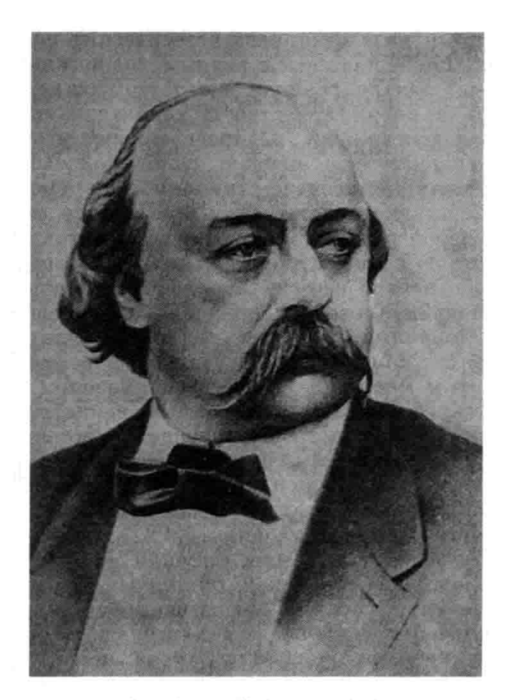
一些法国艺术家在评价现实社会时，不赞同实证主义的观点，不认为科学和技术具有变革性的社会作用。福楼拜便是其中之一。福楼拜并不接受实证主义的基本原则，这使他在十九世纪下半叶法国文学的发展中占有十分特殊的位置，也是反驳文学理论界那种将他视为自然主义之先驱的倾向的重要论据。福楼拜并不否定原本意义上的科学，他甚至觉得，在对待现象的科学方法中，有很多东西能够而且应该移植到艺术中来。但与实证主义者不同的是，他不同意将科学在社会生活中的作用绝对化，不同意将科学视为宗教和社会观念的某种替代品。福楼拜不赞同自然主义者的实证主义理论及该流派的其他美学观点，仍然忠实于现实主义传统，但现实主义 ·256 在他的创作中表现出一种新的性质，与十九世纪上半叶相比，既有很大成就，也有一定的缺憾。

福楼拜一方面毫不妥协地否定当时的世界秩序，另一方面则对艺术抱有执着的信念，认为艺术是人类活动中唯一一个尚未感染资产阶级关系中的庸俗习气和重商主义的领域。在福楼拜看来，真正的艺术是由被特选者所创造的，它可以取代宗教和科学，是人类精神的最高表现。“……艺术是生活中唯一的真与善!”——这是他终生坚持的观念，直到去世也未曾放弃。这种艺术观并非福楼拜一人所独有，它遍及十九世纪后半期的法国的精神生活。比如，波德莱尔和德·李勒也感觉到欧洲文明的支柱尤其是基督教已经面临崩溃，因此希望在艺术中找到这些“支柱”，并试图将艺术家看成一种能使人类免于退化的新宗教的预言者或占卜师。

福楼拜将毕生精力都献给了艺术。

福楼拜的青少年时代是在三十至四十年代的外省度过的，他在后来的作品中再现了那里的生活。1840年，福楼拜在巴黎考入法律系，但因病辍学。1844年，他的父亲，鲁昂一家医院的医生，买下了鲁昂附近一个名叫克鲁瓦塞的小庄园，未来的作家便搬到那里居住。他一生的大部分时间都在克鲁瓦塞度过，很少外出活动。只是在1849—1851年间，为写作《萨朗波》而两度外出，到东方游历。福楼拜将自己关在家中，全部身心都投入到写作中。对他来说，写作高于一切，除非是为数不多的朋友来访，或是偶尔几次巴黎之行，否则绝不中断写作。

创作一直是福楼拜思考的问题，也是他和友人通信的主要话题之一。在给乔治·桑的一封信（1876年4月）中，他写道："我记得我心跳多么剧烈，体验到多大的快乐，当我看雅典卫城的一堵墙，一堵光秃秃的墙……我问自己，一本书，不看它的内容，是否也会有如此的影响？在精准挑选的资料中，在罕见的成分中，在纯外部的华丽之下，在共同的和谐之中，有没有某种特质，某种神妙的力量，一如原则般永恒的东西？"


古斯塔夫·福楼拜 1860年左右

福楼拜这种思索在很大程度上与追求"纯艺术"有关，这种思想在当时的法国极为流行，而福楼拜也是其追随者之一。他说过，自己希望创作一部不讲任何东西仅仅靠文体存在的作品。这句话并非出于偶然。福楼拜对完美形式的追求以及在文体上不懈的精益求精，既是他创作的原动力，也是让他疲惫不堪的原因。他不断探索新的艺术手法，并且坚信有且只有唯一的一种叙事方式可与要传达的思想相符，这些使他在艺术上做出了一系列创新。福楼拜对形式的思考和他关于主旨与文体相互制约的主张使现实主义的理论与实践得到了丰富。可是与此同时，福楼拜过分地追求形式，指望在"纯艺术"中找到摆脱丑陋现实的方法，这些限制了他的视野，也影响到了他的创作。但是他并不是绝对化地一味追求形式。在全心创作的同时，他

从来没有将形式作为最终目的，而是让形式服从于作品的最高任务——展现当时的社会生活中和人精神世界中的深刻内涵。

这一宗旨在小说《包法利夫人》中得到了极好的体现(1856 年发表于杂志，1857 年出版单行本)。在先前的创作中，福楼拜进行了独特的准备，在形式方面作了探索，寻找了解决方法，并确定了其随后要这样或那样面对的问题范围。

四十年代福楼拜创作了一些带有浪漫主义色彩的作品，其中两部最重要的作品是 1845 年的《情感教育》初稿和 1849 年的《圣安东尼的诱惑》初稿。

《情感教育》——这部福楼拜青年时期的作品，与他时隔近二十五年之后出版的另一部同名小说之间鲜有共同之处。但是对一些问题、角色的选取和造型手段，这些在这位青年的作品中已经有所体现，它们对了解福楼拜创作的出发点有重要意义。由于受到浪漫主义的影响，福楼拜走上了创作之路，艺术在他生命中占据重要的地位。

因为看到勃吕盖尔的油画，福楼拜想到创作《圣安东尼的诱惑》。此书中福楼拜首次关注了这样一个问题——对人类所有追求真理的信仰进行批判地理解，这也是他此后一生都在思索的问题。这部小说的第二稿发表于 1856 年，第三稿发表于 1874 年。福楼拜把这部小说称为终生的作品，这句话并非偶然。 ·257

1851 年秋，福楼拜对自己接下来的小说《包法利夫人》进行了首次情节设计。这部小说经历四年半才完成，其间福楼拜多次改写，逐字锤炼，可以说这是一段艰苦而痛苦的创作历程。

这部小说的副标题是《外省风情》，它似乎立刻就告诉读者，这是一部描写十九世纪中叶法国外省生活的小说。但是福楼拜所描写的永镇与司汤达笔下的维立叶尔小城和巴尔扎克笔下的外省完全不同。《包法利夫人》这部小说是用艺术手段，并借助大量自然科学方法对现实生活的一次研究。值得注意的是，福楼拜本人称这部小说是一部具有解剖学性质的作品，而福楼拜同时代的人们则把他的笔比作手术刀。勒莫有一幅著名的漫画，画上是福楼拜正在观察一颗穿在刀尖上的心脏，这正是包法利夫人的心脏。

在福楼拜对现实生活的研究中，新颖的不仅仅是创作方法，还有作家对笔下人物的态度。

如果说巴尔扎克笔下描写“外省生活场景”是将巴黎与外省进行对比，那么在福楼拜的笔下则不存在这种对比。在福楼拜看来整个法国就是一个外省，它是人的一文不值的欲望和全面琐碎庸俗的化身。

在创作这部小说时，福楼拜在信中写道，他迫不得已用灰色涂抹灰色。

实际上福楼拜笔下的资本主义社会是没有出路的：这个世界掌控在显贵手中，这一点巴尔扎克早就写过；而这世界上没有任何东西可以与资本主义思维相抗衡，这一点，在福楼拜之前却没人写过。福楼拜这样评论自己的小说："我认为，读者将首次看到一本既嘲讽女主人公又嘲讽男主人公的书。"

爱玛·包法利一直生活在一个平庸而空虚的环境里，起初在父亲的农场里，而后是丈夫永镇的家里，作者将她与那个环境区别开来，似乎是有些同情她：爱玛和其他人不同。她的不同在于她不能容忍身边的这种平庸。福楼拜以一种令人信服的口吻将生活的平庸展示给读者。爱玛被苦闷折磨着，但谁都无法了解其中的原因（这一点在她与神甫布尔尼贤谈话的场景中有明显的体现）。这是一种具有浪漫主义色彩的苦闷，是十九世纪上半叶法国作家笔下的典型情节。在福楼拜看来这种苦闷可以为爱玛作些辩护。爱玛的悲剧在于她反抗这个庸俗的世界，但同时自己却又是这个世界不可分割的一部分，是它的产物，和它交融在一起。而她的喜好、她对生活的理解以及她的理想恰恰也都是来源于这个低俗的资本主义社会。福楼拜以一种自然科学家的精密、运用客观的叙事方式刻画出能反映爱玛内心世界的小细节，并且探索她情感发展的各个阶段。

著名的福楼拜研究家 A. 蒂博代指出，爱玛活在"双重幻想"的奴役之下——时间幻想和空间幻想。她深信未来的日子定会比过去的美好。她一直在追求那个只属于她的自我世界，并且只爱这个自我世界。她嫁给夏尔仅仅是因为想离开父亲的牧场。嫁给夏尔之后她又希望跳出家庭生活，因此她不仅不会去爱丈夫，也不会去爱女儿。

这位小镇医生的妻子受教育程度不高，修道院的教育和读过的书让她一直沉溺在对上流社会华丽生活的憧憬和对虚无缥缈的爱情的幻想之中（这从她读拉马丁和夏多布里昂的浪漫主义作品就可见一斑）。福楼拜以一种透着忧郁的尖刻的笔调嘲讽了爱玛对自己行为的种种粉饰，也嘲讽了她对"天上的爱情"的追逐。爱玛对神奇国度和童话王子的幻想就像是对浪漫小说的拙劣模仿。而爱玛对爱的向往也逐渐变得平庸而低俗：她的两个情人与她想象中完全不同。虽然她自己也模糊地意识到，与其说是她珍惜这两个与她狂热想象中出现的理想形象相去甚远的男人，倒不如说是她自己在编织一个爱情梦，因为爱情是她赖以生存的唯一方式。而把这两个男人理想化也是爱玛为自己开脱的唯一方法。在她的这种矛盾性格的悲剧中透露出的是作者对世界深刻的怀疑主义。小说中对内心世界的剖析与对社会的分析紧密联系，作者对当时的社会制度作了深入细致的研究，在这一点上他与巴尔扎克很像。同时，与巴尔扎克相通的是福楼拜也刻画了资

本主义社会中爱情与金钱密不可分的关系。强烈的情欲使爱玛挥霍无度而最终自杀。爱玛的死就如同她这一生，是两次彻底的失败：起初是浪漫的冲动，但最终总会回到丑陋的现实。收到罗道尔夫的诀别信爱玛打算自杀，但随后又犹豫了。真正让爱玛选择死亡的是高利贷主勒乐的追债书。罗道尔夫将爱玛推上了不归路，而债主勒乐最终逼死了她。在爱玛的幻想中天国的爱情是和奢华分不开的。于是，这一生中为了那"高尚"的激情，她一张张地签署期票、借据，对丈夫夏尔隐瞒债务实情，侵吞他那一点可怜的诊费。在这一点上爱玛和她所厌恶的那个社会没什么两样。

福楼拜有一句著名的话："包法利夫人就是我。"他不止一次说过自己属于传统的浪漫主义作家，但是他的创作却不再是浪漫主义的幻想，而是一种真实到近乎残忍的对生活的思考和描写。在包法利夫人身上我们看到了浪漫主义文化的衰退和一个充满浪漫主义情感的人逐步退化为一个资产阶级小市民。同时尽管当时福楼拜因这本书而声名狼藉，但是以客观性著称的他仍对笔下女主人公抱有同情。后来法国文学中"包法利性格"一词流行起来，意思是人对自身或其所处的社会位置的一种不切实际的、扭曲的认识。这个词具有强烈的抽象性，毫无疑问，作者是将爱玛这一形象同特定的环境及那个特殊的历史时期联系在一起。同时，毋庸置疑，爱玛的悲剧性又超越了具体情节的限制，而具有更加广泛的全人类的意义。

《包法利夫人》中的外省描写与巴尔扎克的一些作品有相似之处，让读者体会到福楼拜现实主义的悲剧性和残忍性。他笔下的一切都被打上了琐碎和渺小的烙印，没有一个卓越、强悍的人物。狡诈凶狠的勒乐就是金钱的象征；浅薄可鄙、极少关心教徒内心世界的神甫布尔尼贤是教会的象征；而那位平庸无能的夏尔·包法利先生则是知识分子的代表，世界上这样的人很多。药店老板欧迈则是资本主义社会退化的象征，作者无情地讽刺了这个充满政治野心、满口科学进步理论的人物。福楼拜对这个下流无耻至极的人非常厌恶。这部小说讲述的是包法利夫人的命运，可小说的尾声却是：这位"最近获得荣誉军团勋章"的药店老板生意兴隆。作者进行这样的安排是有目的性的，这个尾声意味深长：他力图用这一典型情节来展现当时社会的全景。在答一位读者问的时候，福楼拜强调：这部小说纯属虚构，其中绝无影射。他说："如果这些人物实际上生活在我周围的话，则在我的刻画中就避免他们的相似，因为我所指的不是一两个具体个人，相反，我追求的是再现某些典型。"

此处福楼拜能够把个别上升为普遍、从庸碌中发掘典型，他的现实主义得到了充分的展现。虽然福楼拜描写外部世界和刻画人物的方式与司汤达、巴尔扎克有所不同，但是其小说中作为现实主义基础的典型人物性格

具有极其重要的意义。

福楼拜最重要的艺术要求，是要求超于个人的描写。但这不是像法国小说家尚夫勒利和后来的自然主义者那样单纯的客观、不夹杂个人感情或是不发表评论，而是超于个人。福楼拜多次强调，作家在作品中不应该向读者表露自己的态度。他在1852年写道："艺术家应该隐形于自己的作品中，就像上帝在宇宙中一般。艺术是第二自然，因此……在每一个细微处、在每一个形象中都应该让读者感受到那种无尽的、潜在的冷静，而对读者所产生的影响则应该是强烈震撼的。"他在1857年的一封信中固执地写道："我的原则之一就是不把'作者我'带入作品。艺术家在作品中应该掌控全局却又隐于幕后，要像自然界中的上帝无所不能，但你却看不见他。"福楼拜的客观创作手法的前提是严格地遵从真实、准确而深入地从各个角度再现客观实际、意味深厚的典型化。但福楼拜这种对客观性极致的追求有时也受到自身狭隘的历史观的影响。

为了追求作品的真实可靠，作者有时会通过小说某个人物的眼睛来描写人物或事件，有意识地缩小对事物的视角，某种程度上可以说是印象主义某些典型惯用修辞手法的先驱。但同时作者也会使读者在字里行间微妙感到他对世界的态度，但又足以让人察觉那个评价描写事物作家的存在。贯穿这部小说的就是这样一种既确立作者观点又超乎个人的辩证组合。不过有时作者还是会打破这种精心构筑的平衡，将自己对这个充斥着成功的资产阶级低俗的世界的鄙视外显。一个典型的例子就是"农业博览会"那段描写，福楼拜对当时的法国社会竭尽嘲讽之能事。在这一段中出现了三类似乎毫不相干的人：牵着牲口的村民；权贵；想看热闹，却什么都没看到的爱玛和罗道尔夫。在罗道尔夫对爱玛的花言巧语中作者不时掺进几句州行政委员空洞的演说辞，这更令人发笑，讽刺效果得到强化。可作者觉得这样还不够，又把镜头对准了一位老妇。这个老雇农卡特琳·勒鲁由于为一家田庄服务五十多年而受嘉奖——一枚银质奖章，价值二十五法郎。这里作者写道："（老妇人）眼前又是旗，又是鼓，又是穿黑燕尾服的先生们，又是州行政委员的十字勋章……就这样站在这些喜笑颜开的资产者面前。"甚至在这个小片断中也能看出福楼拜思路的发展：从对人物的白描变为毫不掩饰地表达自己的愤怒。

为了尽量避免在写作中夹带主观的对资本主义社会的厌恶，福楼拜在创作《包法利夫人》时对修辞风格进行了反复琢磨。他在努力达到精准清晰的同时，还力求客观再现生活本身。毫无疑问，福楼拜使分析人物心理和描写外部世界的方法得到了丰富。有别于那些自然主义者，他并不沉迷于细致的心理分析，也不依赖冗长的叙述。小说中对内心世界的刻画与对

外部世界的描写和谐地交替出现，这使他不仅能再现描写事物造型上的真实，也揭示出其特有氛围和内在意义。在小说中最灰色、缺乏事件的现实中暗藏着戏剧性。

1856 年小说《包法利夫人》在《巴黎杂志》发表后，福楼拜和这本杂志的主编受到起诉。他们被指控“有伤风化、诽谤宗教、败坏道德”。最后福楼拜被判无罪，而这场官司也使这位默默无闻的外省作家名声鹊起。但是 1857 年单行本发行后，小说却意外遭到评论家的冷落，该小说对于法国文学的意义并没有马上得到肯定。

就在《包法利夫人》完成几个月后，福楼拜宣称：“我打算写一个公元前三世纪的故事，因为我感到我必须要逃离现代生活……我不只厌恶去写它，也不想再去看它。”

福楼拜渴望去探索另一个世界，去描写另一种人性和情感，他厌倦了灰暗色调，用他自己的话说：他梦想着金碧辉煌。

小说《萨朗波》的创作漫长而艰苦，又是历时数年。其间福楼拜游历了东方，回来之后他将之前写好的手稿尽数毁掉，重新创作。1862 年底小说问世。

小说取材于史实。波利比奥斯的《通史》记叙了迦太基王国在第一次布匿战争中被罗马打败之后发生的雇佣军哗变，福楼拜以此为基础对古代历史进行了独特的美学重构。作家不仅力求再现当时的物质世界，同时还要刻画出当时生活的人的性格、情感和感受，他自己也承认，要做到这点很难。 ·260

在痛苦寻找能够将其手记的史料结合起来的故事情节之后，福楼拜赋予其长篇小说形式，着眼于雇佣军首领——利比亚人马托对迦太基将军之女——萨朗波的爱情故事。这一故事的确在纯结构上把史料串联起来：小说从雇佣军的盛宴上马托初见萨朗波开始，而小说结尾则是举行萨朗波与纳尔阿瓦的庆婚宴时马托与萨朗波双双死去。很明显，这两个片断相互对称、彼此呼应。

但是福楼拜没有能将细致研究和收集重构的古迦太基的生活场景，与这些事件进程中相关人物命运的发展协调起来。其实他本人也意识到了这一点，在回应法国文艺评论家圣伯夫对《萨朗波》的一篇评论时，尽管福楼拜还是不接受部分意见，但他不得不承认：“这座雕像的底座过于庞大。”对于该小说的这一特点，一些法国文艺学者（例如 A. 蒂博代）倾向于认为此处福楼拜既是小说家又是历史学家，他就是新时代的普卢塔克和萨卢斯提乌斯。苏联文艺界（其中包括 A. Ф. 伊瓦先科在内）则持另一种观点，他们认为这是一部现实主义小说，在历史故事的背后有着意味深长的现代潜台

词。在展现迦太基王国的内部矛盾,以及迦太基王国与雇佣军、与罗马的冲突时,福楼拜显示了敏锐的现代感,当时的社会现实是教会控制着人的思想、民族解放遭到残酷镇压。但是小说《萨朗波》首要的任务还是纯美学意义的,即用现代艺术手段展现古老的东方。

这之后,当思想再次回到由这部小说所引起的那些令自己精疲力竭的争议时,福楼拜写道:“只有上帝才知道,我是多么仔细地收集素材、查阅书籍和各种资料,到实地走访等等。虽然如此,我却只把这些工作看作是次要的和辅助性的。材料的真实(或者被称做真实的东西)只不过是帮助你跳得更高的跳板。”但是必须承认,福楼拜在描写历史时夹杂了过多的细节和冗余的史料,造成这部小说在美学价值上反而失去了一些重要的东西。

我们知道,只是为了写《包法利夫人》的一段情节,福楼拜就通读了一系列关于用错音步拗救的研究著作。但是那时所读的东西是为其所用。而在小说《萨朗波》中:从士兵的装备到萨朗波所戴的珠宝,再到她闺房的摆设…… 读者则已经被福楼拜呈现的描述和信息呛得喘不过气来。小说中一系列场景具有绘画般的惊人的缤纷色彩,如同装饰壁画,具有对辉煌宏大的惊人追求。福楼拜特别喜欢奇幻般地描写盛大的宴会场面和壮观的战争图景,阿米尔卡密室里那不计其数的珠宝和他的成百上千的象队。他同样欢喜地描写优雅和残酷、美与丑、堆积如山的美食和尸骸。

在开始创作《萨朗波》之前很久,福楼拜关于自己写道:“从文学角度讲,我心中住着两个截然不同的人,一个喜欢高谈阔论,而又多愁善感,向往雄鹰般翱翔,言辞悦耳和思想超凡;另一个则一直在探寻真实,尽力要找到它,喜欢发现大事一样发现小事,并强迫您对他再现的东西感同身受。”

福楼拜这种创作思想上的两面性在《萨朗波》这部小说中体现得尤为明显。

事实上,福楼拜在《萨朗波》这部小说中对史料的狂热,伴随着浪漫主义对异国情调的追求;细节描绘与宏大场面熔于一炉;诗学上的对比、词句上的精雕细琢和对审美对象的欣赏结合在一起,这一切使其与帕尔纳斯派诗人相接近。

在《萨朗波》这部历史小说中,现实主义地描写古代社会冲突的倾向、表现人物行为受其物质决定的追求和对带有感伤情节剧性质的个人冲突的描写产生矛盾;作家试图揭示历史事件的实质,使其表现在各种关系的特定体系中,这和对史实过度崇拜产生矛盾,过度堆砌史实在福楼拜笔下有时变成自身目的,破坏了现实主义形象。创作历史题材作品,并未如其最初所愿,给福楼拜带来轻松,作家依然无法摆脱现实社会的尖锐问题。

261 ·

1862—1863 年间,福楼拜草拟了几部小说的大纲,随后将其汇总。

1863 年底，他新的一部小说《情感教育》构思确定轮廓。

“我已经花了将近一个月的时间忙于一部描写现代社会风俗的小说”，1864 年 10 月福楼拜写道，“我想写我们这代人的精神发展史，也许更确切地说应该是情感史……这是一部关于爱的书，情欲的书，但这是一种只能现今存在的情欲——没有作为的情欲。”

此处福楼拜只有一点没有提及，但几乎是全书最重要的特征——小说深刻的社会意义。《情感教育》一书集合了福楼拜前两部小说中探讨过的问题：探索现代人的内心世界，研究这个由推动历史发展的各种社会关系所构成的世界。他在历史题材上有些问题没处理好，而在这部针对不久以前社会现实的小说中，这些问题得到了出色解决。作为一名现实主义者，福楼拜认为现代人的道德水平与其所处时代的社会历史和政治历史密不可分，并且受其决定。就像 A. Φ. 伊瓦先科指出的，1842 年 2 月到 6 月前法国的重大历史事件与小说主人公弗雷德里克·莫罗的精神“教育”过程明显同步，而弗雷德里克·莫罗最终的堕落也恰巧发生在法国资产阶级恐怖甚嚣尘上之时。

弗雷德里克·莫罗的心理被描写得细致入微。在他的每一次情绪、嗜好和爱恋交替中，历史和生活必然性起了巨大作用，这种必然性要比十九世纪上半叶的心理小说细致得多。福楼拜在小说《情感教育》中，比创作小说《包法利夫人》时，在深入地揭示人物个性化特征的路上走的更远，捕捉到了大量各种左右人物行为的矛盾的、不同性质的推动因素。对于福楼拜而言，环境与感受之间的联系极其重要，这种联系间接而隐秘。表面看来弗雷德里克似乎和当时的事件没任何联系，甚至是远离这些事，这使得一些研究者认为历史事件没有触及弗雷德里克的内心世界。但这二者间确有联系，而且经常可以被感觉到。这种联系对福楼拜而言极其重要。他这样写道：“我描写了从 1840 年起到国家政变这段历史时期。对我而言，在动笔之前先弄清一切，明了时代的精神当然是必要的。”作者一丝不苟地研究了这段历史：他不仅翻阅了大量四十年代的报刊，还研究了傅立叶、蒲鲁东和路易·布朗的作品。福楼拜向乔治·桑提出共同回忆 1848 年事件的请求，并以她为中介开始与巴贝斯通信。

凭借极其敏锐的观察力，福楼拜意识到正是发生在 1848—1851 年间的这些历史事件确定了十九世纪下半叶法国资产者的政治地位和道德面貌。不过，福楼拜对于“资产者”一词扩充了自己独到的更广义的内涵。1867 年他在写给乔治·桑的一封信中明确指出：“我所说的‘资产者’既包括穿布衣的，也包括穿礼服的。只有我们，仅仅是我们，即受过教育的人才能代表人民，确切地说，代表人类的传统。”这一立场福楼拜坚持了一生，决定了他

在小说中描写 1848 年各大事件的态度，决定了他对这些事件中工人的作用，以及他对巴黎公社的尖锐的负面评价。对他来讲，共和国还是帝国并没有原则性的差别，因为他认为所有统治形式都已名誉扫地，他觉得对这二者的支持抑或反对都是徒劳的。在这一点上福楼拜并没有区分极端革命性和教条主义的代表塞内卡尔与广大民主群众愿望的表达者、温和善良的杜萨迪埃，追名逐利的野心家戴洛里埃与贪婪凶暴的银行家唐布勒兹。也许，那个善良并带点天真的杜萨迪埃要比凶暴无耻的唐布勒兹讨人喜欢些，但在福楼拜看来，银行家唐布勒兹是个相当聪明的人，而杜萨迪埃则似乎蠢得不可救药。对于福楼拜来说，他们都是资产者，只是型号不同，因此不论是对保守派还是对民主派，他谁都不留情。

同样，他也不同情自己笔下的男主人公——莫罗，他身上的资产阶级性习气不亚于他人，而且他已经和整个社会一样，被打上了庸俗和退化的烙印。

262・

莫罗的故事恰恰是那一代人生活的写照——胸无大志、毫无能力。他这一生甚至连失败都谈不上。就连他的苦闷和对周遭的不满都带有一种妥协性，不妨碍他出入阿尔努夫人的家或是去拜访银行家唐布勒兹，不妨碍他在租来的屋子里和交际花萝莎奈特寻欢作乐自我感觉挺不错。爱玛・包法利一直生活在对上流社会的憧憬之中，但却不能与现实世界妥协；而莫罗终其一生仅仅是在寻找一种适应这个世界的方法。莫罗与其他人唯一的差别就是他对阿尔努夫人的爱，但就连这份爱也被打上了那个时代的烙印——萎靡、慵懒，而福楼拜认为这份爱也仅能如此。

也许那满腔无情怀疑主义的福楼拜只对一个人物笔下留情，这就是阿尔努夫人，一个崇高而抒情的形象。这部分的原因，是由于她是福楼拜最个性化的人物之一，而最重要的是像这部小说中的大部分人和物一样，阿尔努夫人这个人物也是通过莫罗的感受展示给读者，而莫罗是在把自己崇拜的对象理想化。

福楼拜的从接受主体角度描写客体的手法是在小说《包法利夫人》中研究出来的，而在小说《情感教育》中，这种手法被发挥得淋漓尽致。多数情况下，这个接受主体便是小说主人公弗雷德利克。这种由对世界客观描述的要求派生出的手法，有时候使得福楼拜笔下的场景带有印象主义性质。《情感教育》中的这种印象主义性质尤其明显，被某些批评家评论为“主观现实主义”。通过主人公弗雷德利克的眼睛我们不仅看见了阿尔努夫人或者萝莎奈特，也看到了 1848 年波澜壮阔的法国大革命。不过，同时我们甚至并没有真正地看见，因为在二月革命如火如荼进行的时候，弗雷德利克整个人却沉迷在要与阿尔努夫人幽会的念头里，而当六月起义时，他根本

不在巴黎，早已带着情人萝莎奈特去了枫丹白露。

司汤达由于通过事件参加者法布里斯的角度描写了滑铁卢战役，因而完成了现实主义艺术的一大发现，震惊了其同时代人和追随者。在《情感教育》中，推翻七月王朝和工人六月起义不是通过其参加者视角展现的，而是通过与之无关和漠不关心的观察者视角。福楼拜写道："对社会事务弗雷德利克始终无动于衷，他是如此沉迷于自己的事。"

类似对事件的视角导致透视错乱和对过去年代过于主观的评价。福楼拜隐匿在自己人物的身后，他自己的眼光似乎并不比他的主人公更远、更宽。但这并不是福楼拜的失策，相反这正是他的宗旨。

在小说《情感教育》中，福楼拜提出了一个近代文学史上最重要的问题——人与历史的关系，同时，他力图展示，个人与理解所发生的事情的实质距离有多么大。

小说中对现实的不接受是全面性的。在福楼拜看来，平民只是一群受最原始本能驱使的人，是商人唐布勒兹之流手中的玩具。通过笔下的这些形象，福楼拜对那些策划波拿巴政变的人进行了最无情的嘲讽。但他也同样讽刺了那些害怕与历史事件进程接触，认为某种"自主"的生存方式是有可能存在的人。作者在小说结尾写道，莫罗和戴洛里埃承认自己的人生是失败的，他们把这归咎为"所处的命运、环境和时代的偶然性"，这是作者对那个死气沉沉的时代所作的严酷无情的判决。

虽然《情感教育》这部小说得到了乔治·桑、雨果、左拉、屠格涅夫和莫泊桑的高度评价，但同时福楼拜在小说中表现出的政治怀疑主义也引来所有阵营的猛烈抨击。不过，福楼拜早就预料到了这一点，他说："爱国者不会谅解我的这部作品，反动派也不会！那样会更坏；我只是写出了我自己的感受，即我对现实生活的理解。"福楼拜这次比以往更病态地面对这些攻击，并被周围的不理解所排斥。

在自己生命的最后十年里，福楼拜似乎在对自己过去的创作进行总结，令自己对最为重要的一系列世界观和美学问题的思考达到了一定的完善。

完成了《情感教育》一书，福楼拜又回到了他最喜欢的作品之一——小说《圣安东尼的诱惑》创作上。1869 到 1872 年间，福楼拜埋头进行《圣安东尼的诱惑》第三版的工作。在这部小说中展现了形形色色的信仰和宗教，表现了一系列"人类最可怕的迷误"。小说不仅对宗教持怀疑主义的否定，对科学、精确知识也持怀疑否定，后者的承载者是安东尼的学生希拉里翁，他最终却等同于魔鬼。深深的怀疑态度以及认为一切对真理的追求都是枉然——这就是福楼拜充满哲学构思并称得上是情绪最为阴郁的作品之一的这部小说的主题。从这个角度来说，能与其一较高下的只有构思于十九世

纪七十年代初的小说《布法与白居谢》，这部小说与《圣安东尼的诱惑》可称得上是姐妹篇。小说讲述了两个决心钻研所有科学的怪老人的故事。福楼拜希望仔细分析人类智慧所经受的迷误、分析知识的一切领域，并且展示探寻科学真理与探寻真正的信仰以及追求生活的意义一样，都是徒劳一场。这部小说的创作历经整个七十年代，但是很明显，构思一直与艺术体现相悖。1880 年 5 月，福楼拜突然辞世，令这部小说的第一部分最终没有完成，该部分在其死后出版。

这部具有讽刺性的作品与福楼拜构思于四十年代末的另一部作品《众所周知的真理辞典》在内涵上很相近。《众所周知的真理辞典》这部作品福楼拜用了一生的时间来充实，并打算将其纳入《布法与白居谢》的第二部分。这最后一部作品的材料极为丰富，涉猎极其广泛。但是福楼拜一贯重视资料收集的写作前期的准备方法，在这里明显成为作家的对头，书中的事实内容遮蔽了审美内容成为了这本书的写作目的。与此同时，这部小说成为二十世纪理性小说的前身。

福楼拜因为普法战争吃尽苦头，旧居落入了德国人手中，他被自己所不理解的巴黎公社事件弄得惶惶不安，尽管他已经意识到巴黎公社的失败将引发更黑暗的反动，同时福楼拜也被自己的苦难折磨得痛苦不堪，尽管如此，他没有停止过创作，依旧认为写作是自己逃避现实生活中的不幸和失望的唯一的避难所。

1875—1876 年福楼拜暂停《布法与白居谢》的写作，创作了中篇小说《仁爱者圣于连的传说》、《淳朴的心》及《希罗狄亚》。1877 年《三故事》单行本出版。

在《三故事》中福楼拜又回到了自己过去曾经关注过的问题上。他重新燃起对遥远的过去的兴趣以及加诸于上的审美思考，这其中又融合了对当代的关注。福楼拜又尝试着重建华美、瑰丽、一直让自己着迷的东方，以令人惊异的言简意赅和精准笔触再现形成福楼拜性格的日常生活。

福楼拜再现中世纪人物世界观、宇宙观的造诣堪称精湛，在他的笔下关于圣于连的传说变成了对一名基督教禁欲主义者的心理剖析，这一心理在福楼拜创作《诱惑》过程中也曾吸引过他。而且与其说福楼拜的心是被圣于连对打猎的罪恶欲望，不如说他是被于连的赎罪、道德和心灵的复苏和解放所吸引。再现日常叙事风格和手法时，福楼拜选择的描写手段极其简练，对人物心理的刻划极其平实：没有任何细节、没有任何细微色彩，坚决拒绝揭示行为背后所掩藏的缘由和动机。同时，福楼拜对待材料的态度极为严肃，不像后来的法朗士那样对转述的天真传说带有轻微的嘲讽，他不仅没有脱离材料，而且仿佛与之充分融合。

与此相反，在《希罗狄亚》中福楼拜则是竭力揭示人物行为的隐秘的、真正的动机，他拒绝将导致受洗约翰的死亡看作偶然事件，他要寻找这背后的历史和社会原因。

这部小说集的重心是《纯朴的心》。这部作品讲述了一位乡村姑娘的故事，她没有一个普通人所应有的幸福，一生只知道干活和无限地效忠自己的主人，这让福楼拜同时代人对这部作品产生最纷杂的评价。埃德蒙·龚古尔在这部小说中看到了自然主义倾向的发展，并将其与自己的小说《热米妮·拉瑟顿》作对比；有些批评家认为小说具有一种受屠格涅夫影响的新风格。而一向对于福楼拜的作品给予很高评价的屠格涅夫在翻译完《仁爱者圣于连的传说》、《希罗狄亚》和《纯朴的心》之后，觉得《纯朴的心》在这三部作品中最不成功。许多读者和批评家都惊讶于福楼拜的"多情"，并把这部短篇小说与福楼拜的个人痛苦联系起来。 ·264

福楼拜本人是这样解释这部作品的构思的："《纯朴的心》这部小说我完全是为了她（乔治·桑）而写，只希望她能够喜欢。"过去福楼拜和乔治·桑在信中争论文学作品的主人公应该是什么样子，特别是出身民间的主人公，这部小说是这一争论的独特延续。乔治·桑认为福楼拜将笔下的人物放在如此忧郁的基调之中，悲观主义和怀疑主义成分她觉得过于多了，她在这一点上批评了福楼拜。福楼拜也不接受乔治·桑那种热烈的乐观主义，在塑造这一没有缺点和不良嗜好的村妇的时候，他觉得自己是在接纳乔治·桑坚持的建议。但是与这部小说整体一样，小说女主角费利西泰的形象与乔治·桑的理念没有太多共同之处。在这部作品中福楼拜依然笃信自己，并且按照自己所认为的真实写出了女主角的一生。在描写荒诞的悲剧人生时，福楼拜没有任何感伤。采用极度简约的描写手法，力求通过话语与形象最大程度的对应达到语言和风格上的精准的同时，福楼拜洞悉了人生存的深层面问题。在这样一个悲剧境遇中，费利西泰还是同福楼拜笔下的其他人物一样，人生同时充斥着苦涩的嘲讽。又或许，正因为这样，后世的批评家们在女主角的命运中看到了某种荒诞的模式，甚至是人的存在本身荒谬绝伦。

在同时代法国文学的大背景下，正是《纯朴的心》这部小说让福楼拜的散文有了如此明显的特别之处——不同于晚期的浪漫主义者们和尚夫勒利的追随者们对日常性的崇拜，不同于自然主义者对自然科学的拥护，不同于帕尔纳斯派对艺术的崇拜。在福楼拜的创作中，这些流派的很多东西被这样或那样地表现出来，也许可以这样解释，为什么福楼拜对很多风格迥异的作家来说都很亲近，如屠格涅夫和左拉、勒孔特·德·李勒和莫泊桑，而他之后的很多流派也都努力地将其视作自己的先驱。人们希望在福楼拜

身上看到自然主义的先声，希望在他的作品中找到某种世纪末的颓废艺术趋势，而今天很多法国研究者甚至在他的作品中看到了“新小说”的前兆。

但是福楼拜的创作不可能归于上述任何一种流派。因为除了对文献的狂热或对形式的崇拜以外，福楼拜的现实主义创作中首先充斥的是对资本主义世界的极大仇恨，充斥着对艺术最高使命的信念，正是这一信念帮助他无情地创造出自己时代的真实形象。

在法国现实主义的发展中，福楼拜的创作与巴尔扎克、司汤达一样，同是极为重要的里程碑。无论是福楼拜在艺术革新方面所作的创举，还是在与那些伟大的前辈作家相比较时作品所呈现出的特有的缺憾，对十九世纪下半叶西欧现实主义发展的新阶段来说都是极具代表性的。

3. 龚古尔兄弟

现实主义和自然主义因素在儒勒·龚古尔和埃德蒙·龚古尔兄弟的文学作品和美学理论复杂交织。兄弟二人的共同创作是十九世纪六十至七十年代的法国长篇小说发展中的一个重要阶段。

同福楼拜一样，龚古尔兄弟也主张要细致地观察生活，要在作品中真实准确地再现生活。兄弟二人大胆地刻画了那些在社会底层挣扎的小人物的生活和他们的内心世界，二人力图通过心理描写来揭示社会。他们那几部最优秀的作品中都含有一些反资产阶级的揭露成分。但他们对社会矛盾的挖掘却因本身固有的贵族的政治冷漠和社会悲观主义而受到了限制。兄弟二人的创作风格是大量运用艺术手段使现实审美化。对病理的兴趣和用生理因素对社会因素的排斥，这些自然主义因素多多少少形成了龚古尔兄弟所有小说的特点，尤其是二人合著的一些后期作品，在哥哥埃德蒙·龚古尔写于八十年代的作品中表现得尤为明显。

埃德蒙·德·龚古尔（1822—1896）和儒勒·德·龚古尔（1830—1870）生于外省贵族家庭。路易·波拿巴发动的那场政变使初涉文坛的兄弟俩开始厌恶政治：“很明显，不值得为任何事业献身，要习惯任何政府，除了艺术，没有什么可信仰的，只应当对文学顶礼膜拜”，兄弟俩在《日记》中写道。二人的这一立场在他们的第一部作品《在18……年》中也有体现。这部小说于1852年12月2日发行，这恰巧与1851年路易·波拿巴政变是同一日。小说年轻的男主人公夏尔对任何社会实践持嘲讽态度，他不认为为人类服务有何意义和可能性。

在后来的十年里，兄弟俩潜心研究十八世纪的历史和艺术，出版了一系列广博的研究著作，这些著作和他们后来的小说在思想美学立场上有着紧

密的联系。他们二人自称是“社会史”的创造者，此处的“历史”指的是所研究时代的日常生活和社会风俗史。二人写道：“我们应当寻找新的真实的史料，从各种小册子、手稿和画片……从那个时代留下的一切私密文件中寻找事实。”

龚古尔兄弟在历史题材方面的这种创作方法，无疑使自己笔下的历史画卷更加宽广，使其摆脱了陈腐阐释。但同时这其中也体现了他们不愿意从个别走向普遍。在后来为自然主义作家持有的“注重史料”的口号下，他们在写革命“社会史”(1789—1794)时，避开了决定了千万人命运和精神气质的那些社会变革。

龚古尔兄弟的艺术理论著作至今具有很高的研究价值。在这些著作中，他们二人强调，十八世纪的艺术家忠实描写生活，准确而真实，他们正是以这种笔触勾勒出“时代的肖像”。但是就是在这里，龚古尔兄弟眼中的“社会史”其实是风俗场景、日常生活和道德譬喻，他们也将这种矛盾的美学意识引入自己的小说中，并认为小说即是“当代风俗史”。儒勒·龚古尔在给福楼拜的一封信(1860)中写道：“……我们正急于走出户外，走近生活——去写一部小说，一部最终将成为唯一的真正的历史的长篇小说。”

二人六十年代的第一部小说是《夏尔·德马伊》(1860)，其情节与巴尔扎克的《幻灭》有几分相似：他们描写的是巴黎的一间小报社的习俗，这是一个人与人相互出卖、喧嚣、人靠着散布谣言和吹嘘度日的地方。有才华的青年作家夏尔·德马伊却与其他同事不同，他对待艺术严肃认真，却在报社中受到迫害，家庭生活被破坏，最后在疯人院了却余生。但是夏尔没能成为第二帝国的吕西安·德·吕邦泼莱，因为作者渐渐把注意力集中在主人公的精神退化上。小说有两条主线：揭示人自私自利的本性；新闻界的毫无原则和夏尔的心理疾病。但这两条线索(揭露商人精神、报业的无耻与夏尔的心灵疾患)没有能融合在一起。夏尔的性格特点是神经质、性格软弱以及经历了精神崩溃而无力反抗也不想反抗，这一特点在龚古尔兄弟的其他作品中也有体现。

龚古尔兄弟后来创作的两部小说《修女菲洛曼娜》(1861年)和《勒内·莫普兰》，受到了福楼拜的良好影响。

《修女菲洛曼娜》的主人公是一位年轻的修女，是慈善医院的护士。小说讲述了菲洛曼娜在教会寄宿学校的生活和她成为修女的原因——这是一幅细致的心理写生画，其中明显可以感到福楼拜在小说《包法利夫人》中讲述爱玛童年生活的那些部分的影响。 ·266

龚古尔兄弟大胆地拓宽了当时长篇小说的视野，带来了对医院、医学院学生日常生活的描写，把医生和护士的行话引入小说。



龚古尔兄弟肖像 石版画 保罗·卡瓦尼
(S. G. 谢瓦利埃) 1853 年

在小说《勒内·莫普兰》中，龚古尔兄弟成功地塑造了第二帝国时期的种种典型人物。勒内·莫普兰的哥哥昂利·莫普兰是一个彻头彻尾的野心家，是拉斯蒂涅的精神继承者和《漂亮朋友》中的乔治·杜洛瓦"当之无愧"的"先驱"。兄弟俩用强烈的现实主义手法通过富商布尔若这个人物揭露了 1848 年之后法国自由资产者们的怯懦和背叛。

同时，小说以自然主义手法描绘了年轻女主人公的慢性消亡，这种描写过于细致、冗长，与全书的大方向相悖。

1865 年，龚古尔兄弟最优秀的小说代表作《热米妮·拉瑟顿》问世，作品引起评论界的激烈争论。二人为该书第一版所写的前言，好像是人民小说纲领："难道……人民就该受到文学禁忌，被作家们忽视？他们至今依然对人民的内心和心灵默不作声？难道对作家和读者来说，在今天平等的时代还存在着不足以引起他们重视的社会等级吗？他们的灾难过于低级，他们的境遇过于平庸，他们的惨剧、恐惧过于粗野？"

小说主人公热米妮是一个可怜的女仆，她爱上了一个店铺老板的儿子皮永，这个人千方百计剥削热米妮并让她负债累累。从此热米妮开始不停地撒谎，生活在长久的恐惧中，害怕女主人发觉自己的双重生活，因为绝望开始酗酒，日益堕落。作者技艺高超地描写了热米妮内心发生的斗争，她的幻想、内疚和每一次的堕落，对她生活的深入洞察构成了这部小说的现实主义基础。

但与此同时，小说也反映出作者过于迷恋实证主义关于环境影响人的性格的理论。"这部小说就是一次爱情的临床研究"，这句话出自该书的前言，后来成了青年左拉的座右铭。

按作者在前言中所宣称，小说心理描写应该证明"人民有权进入文学作

品”，但是小说中的生理描写却常常喧宾夺主。一个死于都市的可怜女仆的故事，但却变为病史，失去了社会概括意义。

1870年，儒勒·龚古尔对哥哥说：“即使人们怎样故意不说我们，他们最终将不得不承认是我们创造了‘热米妮’这个人物是我们之后，一切打着现实主义、自然主义等等旗号的粗制滥造效法的典范。”抛开龚古尔兄弟的过度自负不谈，应该说，小说《热米妮·拉瑟顿》的确具有许多自然主义的总体特点。

1867年出版的小说《玛乃特·萨洛蒙》和1869年出版的小说《热尔维泽夫人》是两部描写人病理退化的作品。在后一部小说中作者用细致的自然主义笔调详述了女主角人性的“我”渐渐腐化的全部过程，她成了一个宗教狂。

1875年，在左拉的《自然主义小说家》系列文章中评论龚古尔兄弟的文章里。左拉称此二人对文学的最大贡献并不是他们注重对材料的整理和对生理的描写，而是他们传达出一种对自然的新感觉，再现外部世界的每一个事物，描写他们的外形、颜色、气味。左拉指出了与龚古尔兄弟对世界的这种新颖感受相匹配的新的修辞和语言手段：“他们力图让每一句话都能变成他们感知的准确而直接的形象。”

所谓印象主义的写法就是要描写最细微的心理变化和主观感受。龚古尔兄弟无疑是这一写法的奠基人，他们在自然主义的这一领域占据重要的地位。

而在龚古尔兄弟共同创作的最后几年的作品中，描写性的插叙手法的地位越来越具有自足意义。他们笔下的人和物似乎都成了主观视觉印象的组成部分。

1879年儒勒死后，埃德蒙小说的手法愈加灵活，同时他也更加注重对病理的描写。例如，小说《妓女爱丽莎》（1877年出版）是兄弟俩于1862年共同构思的，原本主要想描写的是监狱毫无人性的看守制度，但爱德蒙却另辟蹊径，小说的主体描写一个妓女的“生理学”，她堕落并不是因为贫穷或不幸，而是出于固有的阴暗本能。小说绝大部分都是对她的“生理描写”。埃德蒙的最后一部小说是《谢丽》，由于作者专注于描写病理，使得这部小说更像是一本“病例”。

· 267

七十年代埃德蒙·龚古尔作为自然派奠基人之一而备受推崇，但他却与一向交好的左拉在创作理念上产生了分歧。

小说《藏加诺兄弟》在埃德蒙的作品中地位独特，它反映了两兄弟的悲剧：两人在艺术上的分歧。这部小说不仅修辞考究，而且透露出人类最真挚的情感，这是埃德蒙最好的作品之一。但是埃德蒙在小说前言中却写下

了一段话，这段话被认为说明了他已经决定不再像从前那样去描写平民生活。他写道，他笔下的那些平民不过是一些最原始、最便于作“初步研究”的材料罢了。这次他宣称“描写高雅社会的生活的现实主义小说”才是真正的现实主义。

左拉在一篇评论《藏加诺兄弟》的文章中，坚决反驳了爱德蒙的这段前言。左拉否定了人民小说中题材已经穷尽，主张应更深入、真实地展现人民生活。埃德蒙曾自诩为自然派的创始人，可是现在他却完全与左拉的主张背道而驰，转而趋向于颓废派。他在1891年的日记中写道：“心灵论、象征主义、撒旦主义，这一切现在青年人想以之取代自然主义的东西，难道在有人想到之前我就没将这些元素用在我们的小说《热尔维泽夫人》、《藏加诺兄弟》、《福斯坦》中吗？”

龚古尔兄弟合写《日记》多年，最初是儒勒执笔，儒勒死后埃德蒙坚持写作《日记》，直至1895年。就像写作小说时一样，在《日记》中龚古尔兄弟也努力成为当代时事的记录者和历史新闻的采编者，用真实的材料、亲身的观察和日常生活的细节作基础去再现一个时代。他们希望能成为“公正、客观、可信”的作家。但《日记》中记载那些事实时带有主观主义色彩，这是本书的最大特点之一。

按儒勒的心愿，埃德蒙立遗嘱将全部财产捐出设立基金，用于奖励每年在散文创作方面取得最高成就的作家。颁奖组织是龚古尔学院，这是一个由十人组成的文学家协会，成立于1903年。

“龚古尔奖”是法国文学最高奖之一，它体现的是龚古尔兄弟艺术创作最优秀的一个方面——深刻的心理剖析，卓越的生活描写和极具表现力的风格。正是龚古尔兄弟这些文学创作上的成就，使十九世纪法国散文的现实主义传统得到了充实。

六十年代末，年轻的左拉将龚古尔兄弟的小说中体现出来的一系列元素作为自己的“信条”，这些元素后来在左拉定名的自然派的创作理论和创作实践中占据着坚实的地位。

4. 五十至六十年代的诗歌 “帕尔纳斯派” 勒孔特·德·李勒 波德莱尔 洛特雷阿蒙

按卢那察尔斯基的说法，在法国诗歌史上，十九世纪下半叶是个“鼎盛时期”。在法国曾经流行过这样一种说法，即“法国的浪漫主义”思维具有一种天生的枯燥，它是华丽却空洞的辞藻，仅仅注重理智而缺乏感情。这

种说法虽然没有完全消失，但是在波德莱尔、魏尔伦、兰波和马拉美死后就不那么流行了。

法国作家们的信念从未如此坚定过，过去没有，也许将来也不会再有，但这些走上新道路的作家们却承受着生活的噩运，在那样一个充斥着病态并走向衰败的环境中坚持创作。这个惊人的矛盾竟是如此的显而易见，它需要一个清楚明白的解释，而它促使人们去探求法国诗歌辉煌背后的原因。

法兰西走过的路最后也没能证明诗人们的苦闷和那些过于仓促的判断是正确的，但这还是让人们弄清了诗人们为何会有这种不正常的危机感。它的源头就是历史的巨变。这个国家的人们昨天还在为捍卫共和国民主而坚决斗争，而转眼间革命失败，民主斗争的前进精神也随之消失殆尽。从 · 268 1871 年开始，唯利是图的狭隘实用主义在法国肆意蔓延，政坛闹剧甚嚣尘上，一切已无法逆转，民主停滞不前，而且它逐渐变得陈腐、庸俗、浅薄。全国上下笼罩在一种“理想与实际脱节”的令人窒息的气氛中（波德莱尔），那些才智非凡、志趣高尚的人要忍受周遭发生的一切。这是他们摆脱不了的苦难，这使他们逃不脱在庸俗的泥沼中被放逐的命运，无疑这些人会感到沮丧。

诗人们的命运就像他们所处的那个时代，一个被他们画上了十字，一个与上个世纪紧密联系，同时暗示着《圣经》中“末日”的时代。诗人们常常遭受排挤，迷失自我，但却保有骄傲，他们被命运打上了烙印，是从芸芸众生中被选中的人。

在那些满足于安逸生活的小市民中间，诗人精神上的孤独就变得更加强烈——这里既有理由将这种孤独称为珍贵的勇气，也有着这整个矛盾的谜底——这群与这个可憎的环境格格不入的人，更可以被认为是“非此世界”的人渴望着更有价值的东西。一般认为，这种情况下的文学作品是一种重拾，重拾早已被国人遗失的东西，重拾对生活意义的渴求，这是对灵魂的救赎，使之脱离那张由无所不在的世俗平庸编织成的巨网。

寄希望于在探求生命意义的道路上——自己的生命，也可能是世界命运的意义。那个年代的文化大师们自我意识中的这种希冀是特定历史时期赋予的，那段时期是他们所经历的，在他们看来是令人厌恶不堪的萧条时代。同时这种希冀本身对他们来说又在各个方面折射出毋庸置疑的“艺术崇拜”的前提。

“祭祀”情绪本身就像是一种标志，它成了文学家们的信仰，其产生并非偶然。十九世纪中叶的法国，各种关于西方文明之未来的争论甚嚣尘上。曾经是西方文明灵魂支柱的基督教早已千疮百孔了，它在启蒙者自由主义的影响下被消磨殆尽，它的根基早已被自十八世纪末开始的一次次革命运

动所撼动，它还受到了来自科学的冲击。渐渐地，基督教在个人以及全社会面前失去了它那份“神圣”。当时人们常常认为文学中一切重要工作的关键似乎就是要替已是日薄西山的基督教找到一个合适的世俗代替品。这个代替品必须能支撑人们的宇宙观，同时看起来又不能是陈腐的论调。当孔德把自己的创作目标定为远离趣味主义之后，她在自己的一系列带有乌托邦色彩的社会政论作品中，以及她倡导的“科学的哲学”，准确地说是在带有实证主义色彩的神话和文学作品中力求找出这种代替品，宣布她找到修复世界信仰的“好消息”。“在这个诸神凋零的世纪里，”处于当时思潮的十字路口的法国作家布尔热说出了多数作家的想法，“我相信，艺术家就是‘传教士’，为了能够继续扮演这一角色，他必须要全身心地信仰艺术，信仰这个唯一存在的神。”

抒情诗具有一种直冲内心深处的热情，上述的主张尤其使诗人感到兴奋。是勒孔特·德·李勒首先将自己和同行们按照文风归入“新神权阶级”，其实叫它“文化阶级”更为恰当。勒孔特·德·李勒之后，十九世纪末的法国诗人把自己作品中的“信仰”当作是对个人的心灵救赎，同时也是通过美对人类的一场救赎，这美就是真，是至真。

徒劳和无常都源于过度的自欺，它们是由那个时代的抒情作品反映出的人们心中高得脱离现实的期望和深深的失望所编织而成的混合体。但是这徒劳和自欺绝对不会妨碍内心的激情，带着这激情这个故步自封的神权阶级实际上已经脱离了文学，他们那么醉心于为自己神圣的“信仰”服务，醉心于为自己崇拜的不朽的美去创作祷文，以至于他们根本瞧不起日常生活中的琐事，对人民所发生的事和历史事件毫不关心。但是在这献身过程中应该去体会个中所有的痛苦，是为了找寻这付出巨大代价的原因，并要找出那隐在一片颓废之风后面的、能够帮助抒情诗重振，使其腾飞的动力——这里既指狭义的法国诗歌，同时也是更广层次上的西欧诗歌。

法国民族运动的转折发生在1848年到1851年间，1848年2月对于法国是“人民革命之春”，可是最终它却以1851年的十月王朝政变惨淡收场，这风雨飘摇的三年也是法国诗歌发展的转捩点。随着1852年两本书的出版：戈蒂耶的《珐琅与雕玉》和勒孔特·德·李勒的《古代篇》，诗坛已经明确了自己的方向。

269·

半个世纪过去了，事实证明，当年在十字路口时所选择的那条路是行不通的，虽然最初一段时间里这个选择看来是比较成功的。事情的关键是1866年出版的一本选集《当代帕尔纳斯》，1871年和1876年又出版了两本同名合集，在当时这诗集已经有些过时的味道了。由此那些参与诗集创作的人得了“帕尔纳斯派”的绰号，这个绰号乍听上去好像有嘲讽的意味，但

实际上却是读者们对他们的褒奖。的确，这群人当中最有天赋的几位，如魏尔伦、马拉美在诗集出版后不久就转向另一条路，开始独立创作，波德莱尔也很快与编辑在创作意向上产生了分歧。但是还是有一大批的诗坛成员在法国和其他国家得到认可，这其中勒孔特·德·李勒、何塞·马里亚·德·埃雷迪亚（诗集《战利品》，1893 年）、邦维尔（诗集《欢乐颂》，1857 年）、阿纳托尔·法朗士（《金色诗集》，1873 年）为首。

他们之间有差异，但对于这种合作团体来说存在差异是很平常的，他们一致地减少，甚至摒弃去写直白的忏悔，而是以单纯描写为主，这种描写如果不是极度缺乏热情，就是没有什么个性：把追求形象给予人的感受和鲜明的平衡感凌驾于心灵的自我表达之上。人们大都不愿意去写自己和今天所发生的事情，而更乐于沉迷在对过去的追溯中。此处虽然有些自相矛盾，但是我们正用一种过于周密的，有些缺少内在活力的，甚至是有些沉重的考古学观点去限制浪漫主义，限制作家们的那份高涨的神话主义创作的历史观。在过去，大自然是高尚的，它或亲切或令人敬畏，而现在的大自然却完全漠视人的焦躁和冲动。人们在思考自身之时，与其说是靠在灵感、激情或是嫉妒之火折磨下的诗人来预言，不如说是靠着那些勤恳的、以一种"科学的"精确的态度对待工作的人们。

在充分掌握创作的诀窍和手法之后，作家们决定要用理智来驾驭灵感——这一宗旨当时波德莱尔并不认同，但是很快它就被马拉美发展到极致，这个宗旨预示了当时的法国诗坛在改革的"狂风暴雨"过后会有的一番调整。可是对自古以来就有的规矩的极端的敬畏或是对那单一规律的过分遵循最终使一种过于冷漠的生活观暴露出来，也使心灵的热忱和思维的活力的衰减暴露出来。"帕尔纳斯派"成员们是极度地"憎恨自己所处的时代，从起初自然而然的厌恶发展到后来几乎能把我们置于死地的强烈的恨"（勒孔特·德·李勒），并且他们渴望能够摆脱那个时代令人窒息的气氛。"帕尔纳斯派"成员们的世界观的退化表现在他们那傲慢的态度上，这种傲慢的冷漠使得他们无法像波德莱尔或福楼拜那样，从身边的琐碎中得到新的材料并将其用语言表达出来。帕尔纳斯诗派的世界观基础很明显地发生了严重的动摇。所有居民——这些社会大萧条时期的悲惨产物，他们对自己的出身肯定是极为厌恶的。

如果说最后一个浪漫主义者戈蒂埃是这个诗人小组的保护人的话，那么勒孔特·德·李勒（1818—1894）就是他们的领袖。勒孔特·德·李勒生于留尼汪岛，应一些朋友（傅立叶主义者）的邀请迁居至巴黎。勒孔特·德·李勒是一名国家捍卫者，他一生都在揭发教会的黑暗，他认为古老的多神教是心灵力量的源泉，因此一直致力于复兴多神教的斗争。1848 年，

当革命的春潮开始席卷法国之际，他毅然投身其中。但好景不长，他想要改写当前历史、创造未来的革命理想破灭了。随后他立即决定远离革命，躲进“象牙塔”。他这样做是为了远离俗世喧嚣，同时也将他自己与那个真正的自我隔绝开来，以便能够全身心地寻找思想上的完美。勒孔特·德·李勒以自然科学作为向导，他将技能当作一种“神圣”的自我价值来崇拜，他希望能做到创作上的“客观”。

实际上，勒孔特·德·李勒这种对于生活的漠然倒可能使他在描绘植物王国时，或者说特别是描绘动物世界时有了某种特殊的灵感。如他笔下的《美洲豹的梦》、《热带丛林》和《沉睡的大秃鹰》（出自诗集《荒原篇》，1862—1878年）为他赢得了作为一个描写动物的诗人的最高荣誉。这部诗集中有一首著名的诗《象群》，写的是一群热带的庞然大物穿过被晒得滚烫的沙漠回到故乡的故事。这个故事也是无人称的，似乎是某个见证人以详细但又十分冷漠，并因此而不属于任何人的见闻向所有听者注射着麻木。

270· 在勒孔特·德·李勒笔下甚至是那些不断变化的东西，如流动着的和空中飘动着的物体都变得束缚重重，停滞不动（酷热的空气中“青铜般的热气……凝滞住”，一座座赤色的沙丘，好似凝固的海面波纹），它们悬在那凹凸不平的缓缓前行的沙丘之上：

> 闭着双眼蹒跚，沉重的身躯，
> 汗水升腾，身体颤抖。汗气让它们窒息。
> 它们的上方仿佛弥漫着傍晚沼泽的雾气，
> 如云团般贪吃的蚊子挥之不去。

在勒孔特·德·李勒改编的传说中，那种平静实际上是很复杂的。要知道，这种带有古代色彩的书面叙事文学，表面看来好像是很缺乏感情，可实际上在十九世纪中叶它却能直击人们的灵魂。勒孔特·德·李勒对待历史极具激情，但同时又带有很明显的偏好。他对历史的看法就好像一次滑行，从古印度文明、古希腊多神教和基督教出现之前的斯堪的那维亚开始，沿途经历了教众们因宗教狂热而来的残暴和看到了中世纪强盗们的恶行，随后又经历过了十九世纪整个社会的道德沦丧和人的自私自利以及与之相伴的基督教的陈腐，最后，当有一天如血的残阳阴沉地斜照这一片无际的沉寂，斜照在这陈腐的深渊里那荒芜的死寂时，尘世便将迎来那不可避免的灾难。（《血红的星球》）

勒孔特·德·李勒的冷漠透着一种悲凉的睿智，这是一种源于古印度的死亡理论，死亡就像是融入永恒的无垠之中——那是一片“神圣的无”

(《正午》),与之相比,所有的转瞬即逝的无常、一切的世俗不过只是"流光幻影"、"昙花一现的妄想"(《玛雅人》、《生命的秘密》)。作为一名描写失落的文明的诗人,勒孔特·德·李勒的模棱两可就在于他将那些已经过去的和永远逝去之物描绘成残缺的,即使是在其鼎盛时期也不例外。把他的作品与雨果的《历代传说集》对比,这种模糊便体现了出来。《历代传说集》中所描写的远古之所以能够具有强大的生命力,是因为它与现实是相通的。自古以来,存在的终点就是死亡,得到唯一的生命,就成了《一个美丽的传说》(俄国诗人,伊·安年斯基),即使是变成了一座碑,虽是死物,但却不朽。如果把勒孔特·德·李勒笔下那些"石雕铜铸"(卢那察尔斯基)的自然之圣像都理解成是种虚妄的话,那么它们就都被打上了诡异的死亡烙印。

从勒孔特·德·李勒对人类的欲望所引致的纷扰进行批判开始,到他批判整个生死轮回(长诗《该隐》),偶尔地,他也会流露出反抗上帝的不安分情绪,或是在刻画热带自然风貌的壮美时,动情地忆起自己的少年时代(《担架》)。又或者勒孔特·德·李勒的诗歌结构,其中所凸现的富于表现力的语句和那到现在有时依旧散发出的光华,都源于他除了那种空洞的美之外,根本做不到去厌恶这世上的一切。

勒孔特·德·李勒和与他持同一观点的人们力求不在作品中肆意地表露自我,而是努力地达到"隐藏自我",但这既不是十九世纪后半叶法国诗歌创新发展的唯一途径,也不是最为有效的途径。先是奈瓦尔,紧接着是波德莱尔、兰波、马拉美,他们每个人都按照自己的方式去思考诗歌到底往何处去,这个问题很难,但极具魅力:说它是两派的交锋,不如说是诗歌界两派意见的交融。但是在那种情况之下,解决这一问题的办法不是仅仅靠摒弃那坦诚的自我展示,而是要对诗歌来一次由内而外的改革。

在法国诗学文化突破传统寻找新的发展方向之际,要传承这种文化是非常不容易的,绝对不脱离那些从以前的文学家们那里继承而来的文化而谈传承,这是波德莱尔的首要任务。

波德莱尔传承了诗学才华,从十九世纪末开始他在法国诗坛上已经享有盛名,就连极少称赞别人的少年诗人兰波都对他极为敬重:"波德莱尔……是诗中王者,是真正的上帝。"虽然波德莱尔每一次成功的原因各异,但是首先这些成功被认为是他赋予艺术家们的作品一种心灵的作用,那是一种强烈的追求,或者说简直就是一种具有魔力的渴求。波德莱尔用自己的"魔力之笔"召唤作家同行们来为一个先进的文明的兴旺施加魔法——为"指挥节日"。波德莱尔召集自己那帮有魔力的同胞,施以法术,就变出个文明世界来——似乎是安排了一场智力的盛宴——刻不容缓地把残缺不全的、贪婪的逐出去,是伊甸园的重现!

波德莱尔给人们另一个最重要的启示就是他坚信在法国诗歌的根基已从对过去的传承变为创新。这个转变以前在司汤达、雨果和巴尔扎克那里已经出现。这种转变将新老两代作家清楚地对立起来,老一辈的作家就算他们自己正悄悄地改变着这一规则,但他们还是更愿意从历来的准则中寻求自身的定位。新生代作家们从"今时今日生活中的美和英雄主义"中汲取灵感,他们不顾一切地研究那"唯一的绝对的美",他们还是相信自己作品中的那份"完美的幼稚"——认为那才是"自己与众不同的原因"。波德莱尔在创作和人学领域有了新发现,这正是得益于他的缜密思考,这样的作家不只他一个。

271·

夏尔·波德莱尔(1821—1867)命运多舛——"自己终将孤独一生",这个念头一直折磨着他,他拒绝像其他人一样地思考和行事,因此坎坷纠缠了他一生。

波德莱尔幼年丧父,他的母亲改嫁,嫁给一个小有成就的军官。波德莱尔这一生都因与自己深爱着的母亲不睦而痛苦。1841年,继父送这个充满活力的年轻人去周游世界,这么做是想让波德莱尔不再"舞文弄墨",同时也让他脱离在巴黎糜烂的生活。但是旅程尚未结束,波德莱尔就迫不及待地返回了巴黎。成年之后,波德莱尔觉得放浪形骸要比规规矩矩地过日子好得多,起初他挥霍无度,直到后来家里担心他会败光继父的遗产,开始对他实行经济管制,这之后他几乎是过着赤贫的日子。

别看波德莱尔过着花花公子的浪荡日子,生活乱七八糟,还被债主到处追索,他创作起来却永远都是忘我的,而且对他来说唯一能够换点收入的方法就只剩下写作了。在翻译爱伦·坡的作品时,波德莱尔同样是全身心地投入,这是他创作生涯中不可缺少的一部分。同样地,在评论绘画、音乐以及评论文学的时候,波德莱尔,这位德拉克洛瓦、巴尔扎克、福楼拜、瓦格纳的崇拜者也是那么忘我。波德莱尔曾经打算有朝一日将自己那些零散的评论稿整理汇总,但是这个愿望最后只能由他的遗嘱继承人来实现,此人将这些评论整理成两本书:《美学管窥》(1868)和《浪漫主义艺术》(1869)。这两部著作是法国十九世纪思想史上的里程碑,今天这两部著作被认为在艺术理论上与狄德罗、司汤达和阿波里耐的思想一脉相承。

波德莱尔那代人经历了1848年大革命,他参加了巷战、1848年2月和6月的工人起义运动。这次革命对波德莱尔来讲是一次短暂的陶醉,让他看到了极度扭曲却又令他欢欣的希望,将他的生活从谷底推向了顶峰。但是1851年12月之后,波德莱尔心灰意冷,彻底失去了对政治的热情。从此,他对法兰西帝国,对这个充满小市民习气的国家的厌恶感达到了顶峰:"现代社会的这些无用的人或事让我害怕,自由党人——我觉得恐怖。美

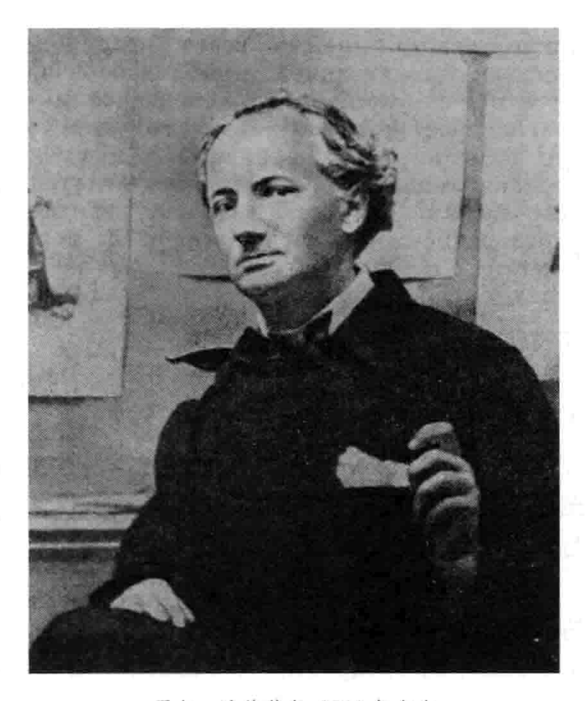
德——是恐怖。恶行——也是恐怖。通顺流畅的风格——是恐怖。进步——还是恐怖。"

波德莱尔认为,贪欲占据了上风,十九世纪社会主流风气的堕落正是对"大革命"的驳斥,它就如同人天性中的残忍一样无可辩驳,这种残忍让一切关于人性本善的论调都站不住脚。人的德行是后天借助道德和文化中的"超自然"力量才得以升华的。追求纯净、追求高尚、向往美好,它们与淫欲、邪恶和那些龌龊的欲望一样,都是人与生俱来的本性。波德莱尔的思想中就存在着这种矛盾,它在波德莱尔的行为中体现出来,而且波德莱尔并不是一个规规矩矩的信徒,但他却一直在寻找一种方法来解释基督教中的"原罪"思想。

怀着这样一种世界观,波德莱尔构筑了一个用他自己的话说叫做"超自然"的美学大厦,而这美学要靠"有魔力"的诗学来支撑。

· 272

在波德莱尔看来,十九世纪的文学创作之所以是"超自然",首先是因为文学创作是由那个日渐"没落"的文明孕育而生,而这文明却慢慢向着病态发展,逐渐失去那份朴实却又极其敏锐的稚嫩。文明的"日薄西山"给人的审美力打上了烙印,这份没落中蕴涵着颓废美,也蕴涵着深刻的哀伤之美,和历经不幸带来的苦楚之后那一种交融了"热情与哀愁"的美。这也就是诗人为何喜爱精雕细琢,要将朴实无华和天然的朴直变成精巧细腻的原因。要知道,在那个"颓废"的年代里,天然的朴直不可避免地要被社会上的病态风气所侵染,进而发展出一种没落情绪,这时若要以巧妙的加工弥补手头材料的缺陷,便需发挥"颓废年代的英雄主义"。



夏尔·波德莱尔 1863年左右

于是波德莱尔倾向于将亚里士多德关于效法自然之物的经典理论重新定位成画家、音乐家。对波德莱尔来讲最高的才能并非是"摹写自然"而是创造力。这里所说的创造力与那种软弱无力

不由自主的想象完全不同，它是一种天赋，坚定而有力。这种创造力在自然之中吸收养料，而且只由那些能够由超自然思想来灌铸和充实的养料，那些用心和文化孕育出的养料。

从无意识的怪诞到文艺作品中的怪诞手法——是一种“看得见的怪诞”，个人丰富的创作力因“披上怪诞的外衣”而更加提高，波德莱尔认为“怪诞”中的某一部分正是生活美以及艺术美的根本保证。波德莱尔清楚地意识到另一种保证则是“方法”，那是一种理性的，以“逻辑和分析”为基础，对于自己来讲是清晰明了的“方法”，它是以个人的才能为前提并适合个人的天性和喜好。

同时波德莱尔给自己的“超自然”创作提出了方向——要了解真实，特别是自然界的本真。这项特殊的认知活动的客体是物质世界中那隐藏在背后的所有事物最根本的联系。波德莱尔认为世界是一座“非凡的宫殿”，它有着自己的制度，所以一切肉体的和精神的，一切的色彩、声音、气味，就如同波德莱尔的十四行诗《对应》中所写，最终只是同一种“原始象形文字”的不同变体罢了。波德莱尔认为，诗人捕捉到了听觉、嗅觉和视觉中不同层次间的“大同”的代号，并将其用言语表达出来，同时，诗人也带领着一群愿意追随自己的人进入了那个非人力可造的宇宙“神殿”。

由此波德莱尔从那些已经经过充分论证的理论中提炼出诗学的创作手法，他认为这些手法很像是有暗示色彩的占卜。这种“巫术”的实质是把“智慧的盛宴”用纸张记录下来——并以此让他人有机会来感受：它只出现于不再被分裂成自然与个人、实体与精神、外在与内在，当“艺术家与外部世界合二为一”之时。尽管这种感受经常是很难用理智的描写表达出来。不过这种感受还是可以迂回地传达、可以暗示、可以被激发出来的。这种有暗指的、“有着暗示性”并会被激发出来的文学创作手法与音乐或绘画相似，与我们认知能力中各层次间下意识的呼应相似，并且这种手法在法国被波德莱尔广泛地运用到诗歌的创作中。

诗集《恶之花》是耗尽波德莱尔毕生心血的作品，这本书第一版于 1857 年发行，这本书被写成像是由统一的内容构成的合集——它坦率地讲出了心灵的彷徨，那是一颗犹豫不决的心，它在生活的泥泞中饱受煎熬，这泥泞充斥着恶与病态（法语中的“mal”一词正是集合了这两种意思），而这些恶与病态已经寄居在人的心中和脑中。

书中对道德的挑战马上被当时法国的保守派视为是作者对当时社会中的双重堕落的无情揭示——时代的“没落”和个人的无出路。紧接着又受到法庭审理：《恶之花》中的六首诗被指“有伤风化”，勒令删除（该禁令直到 1947 年才被解除），在“净化”之前这本书禁止发行。经改动和扩充后，《恶

之花》第二版于 1861 年发行,波德莱尔没有将这六首诗收录其中。之后波德莱尔又继续这本书的修订工作,计划发行第三版。1868 年该书的第三版在其死后问世。而波德莱尔的那些“禁诗”也被整理成小册子《废墟》的一部分,于 1866 年半秘密半公开地出版。

波德莱尔在去世的一年前对一个熟人谈起《恶之花》,他说:“在这本书中我倾注了全部的心血,全部的柔情,全部的信仰(毫无保留地将其展示出来),和我全部的恨。当然,我开始确立一种反面的东西,开始对所有的神明立誓,好像这是一本纯艺术的书,一本矫揉造作、花哨的书,同时我也撒了谎,就像集市上的牙医那样。”实际上就像波德莱尔给自己的日记加的标题,《恶之花》是他“赤裸裸的内心”。在波德莱尔之前的法国诗歌中从没有出现过像这本书中这样坦诚而尖锐的自我剖析,这种自我剖析的起因是恶习的累积、盲目的报复心理、幻想、崇高的爱、忏悔心理、反常的激情、对注定死亡的恐惧、对纯净的渴求、厌烦情绪、抵触心理、沉重的忧郁;在波德莱尔之前法国诗歌中也没有出现过这本书中这样坚定的信念,更不用说所有的这些竟能同时存在于诗人的心中,这点在波德莱尔之后也少有人能出其右。 · 273

这其中的原因不仅仅在于大无畏的、“率真”的坦诚,还在于用另一种视角来审视个体的人,这也正是那些深受波德莱尔尊敬并饱受争议的小说家们的视角。这些“世纪之子”的忏悔既非常真诚,又充满了忧郁;但是他们却认为邪恶、混沌和不道德的根源存在于外因之中——因为环境险恶,情势困难,命运多舛。作为“世纪末之子”之首,波德莱尔用一颗比常人更加敏感的心承受了坎坷的命运带来的折磨,他拥有罕见的天赋,同时却也与家庭脱离(《祝福》),被庸俗的大众排斥(《信天翁》),与历史的洪流脱节(《灯塔》)。波德莱尔规定自己的使命就是要以“该隐的后裔”——那些被社会排斥、生活极度困苦的人的名义去证明,他们的不幸是由此而来,波德莱尔试着将自己悲惨的命运转变为高尚的品质,只有在此过程中他才能得到宽慰(《亚伯和该隐》、《天鹅》)。

“我”与周围世界的脱节——价值的不确定性,一方面是自我意识的不确定性,过去一直对个人的真理和道德完善的坚信发生动摇;另一方面是失败的世界秩序的不确定性,“我”与周围世界在波德莱尔那里相互渗透。波德莱尔揭示出在人的心灵深处,在那个最接近本我的领域中存在着无法排除的两极性,那是一种似乎不可兼容的兼容,那是由彼此差异巨大而又极易彼此转化的、由人的禀赋和特性所引起的纷扰。波德莱尔向人们习以为常的自欺自慰挑战,并有意地进行自我揭发,从《恶之花》前言的第一行开始他就号召每一个将会读到这本书的人从书中绝无偏私的真理中认清自己:

愚蠢、罪孽、无法无天却又合法的诈欺
让我们堕落，折磨着我们的心灵和肉体
而这一生我们好像乞丐般呆滞，
饱受心灵的折磨，用自己养活虱子。

接下来波德莱尔仔细研究书中的每一章（《忧郁和理想》、《巴黎风貌》、《酒》、《恶之花》、《反抗》、《死亡》），其中充斥着在生活的地狱里四处找寻“精神曙光”的痛苦，同时他用“天使”来突显“魔鬼”，用“理想”带来的倦怠来突显“苦闷”的魔力，用振作来突显残缺，用内心偶尔的、短暂的澎湃来突显自己身陷绝望，和对包括自己在内的尘世中的一切的厌倦。人心的深不可测（《人与海》）、人心里美好与毁灭的一线之隔，它们之间的重合和“人的异变”（《声音》）——所有这些都是波德莱尔这本《恶之花》中自我剖析的关键前提。

波德莱尔将个性视为大量“泛神论”成分的融合，这其中根藏着波德莱尔爱情诗中表述十分丰富和深沉的原因。《恶之花》一书中祷告式的柔情和让人神志不清的强烈欲望之间有着无数的细微差别、无数的层面和意想不到的情感上的细微变化。其中每一个细微状态，又都是双面的情感，正反两面往往相互易位（《献给圣母》），恶行既让人不寒而栗，又有诱惑力（《毒液》、《疯子》、《恶女》），而情人的誓言有时则会托形为荒诞无情的训导（《腐肉》）。因此在波德莱尔的抒情中随处可见突如其来的落差（《救赎》），满是彼此矛盾的比喻或结尾处的词汇语义碰撞：“噢，污秽的伟大，腐朽的光华”（《你把整个宇宙塞进自己的卧房……》）。

同样地，波德莱尔因这些矛盾的状态和突如其来的抨击而情绪激动。陷于忧郁、难耐的苦闷引出不安（《一幅梦幻版画》），或者正相反，由苦闷滋长出骚乱（《亚伯和该隐》），因苦闷而讲出愤怒而尖刻的言语（《遨游》），也因苦闷使得心去追寻那个美丽的幻想王国（《旅行》）。诗人向黑暗之神阵营倒戈的誓言脱口而出（《圣彼得的否认》、《献给撒旦的连祷》），那道令人不安的“背叛神明”的电光时而会冲破苦闷和心伤的迷雾（《破钟》、《秋之歌》、《该死的修士》），冲破在永不可逆转的时间面前的恐惧（《钟》），穿越那白昼里的梦呓（《七个老人》、《骷髅农夫》）——超越所有痛苦的心灵踯躅，而对这踯躅的深刻洞察正是波德莱尔在十九世纪与二十世纪之交声名鹊起的内因。波德莱尔每一次的转变都是要在黑暗中寻找自己这一代人的生命真谛（《子夜反思》），也是要寻找人生悲剧的真正原因（《锅盖》、《深渊》）。

首先，在波德莱尔这里反复思考是举足轻重的，对经历过的事反复思考并且找到一种动力将杂乱无章的回忆和幻想理清，将那些直接观察到的却

加入想象因素而面目全非的事情整理出来。波德莱尔对于气味、色彩、事物特征的极度敏锐使得隐喻的使用在物质符号和对感觉、对别有一番寓意的话语以及对直叙的暗示中显得尤为抢眼。在这种情况下，原本外在的能观察到的东西被内在化了。而原本内在的感觉上的东西现在被外在化了。

别闹，我的痛苦，请稍安毋躁。
你盼黄昏？夜幕降临，说到就到。
城市被一团昏庸的氛围笼罩，
几家安享太平，几家平添苦恼。
……
站在高处，你看得见，飘浮在云底，
那是流逝的岁月飘在我们头顶，
真可惜，女孩的希望早已逝去。

正要远离，夕阳为我们洒下一片余晖，
夜从东方拖来一条裹尸白布？
朋友啊，听见吗，是夜在向我们走近。

有时，波德莱尔想要逃离这种独自面对自己痛苦的煎熬，“能去哪呢，只有离开这个世界了”。他开始向那个遥远的理想国度逃亡，那里“秩序井然并且美丽，富饶，安逸而又平静”（《旅行》），但是他明白远行不是必然的，而且很明显，它孕育着最痛苦的失望：“那些寻找无限的人们——在大海尽头”的每一个角落里等待着“苦闷荒漠中那片由恐怖织成的绿洲”（《遨游》）。但是似乎出路近在眼前——那是一个充满梦想的神奇国度，可它却不在梦中，它真实存在，那里的人都认为自己逃离了“现世的苦难”，是“造物的恩宠”。

在那个神奇的梦幻国度里，波德莱尔是第一个从自己的奇遇中找到那个极其令人痛苦的结论的人，但是就像是从各种醉态中找到：

那位在阴沟里过夜的老者，
使尽全力瞪大双眼盯着梦想，
这足以让他看见实实在在的天堂，
烛火在阁楼上闪亮。

——《遨游》

教训是尤其惨痛的，那些从童话幻觉中空手而归的人们被这肮脏的现实生活一次又一次地勾起贪婪之火，最后他们什么也没剩下，只剩《恶之花》中那样的穷途末路：

死亡！老船长！起航吧！扬起帆！
这方疆域让我们烦闷！噢，死亡，快些起航！
水和天——黑如墨，
就好像——万丈光芒闪耀在我们胸膛！

为受骗的弄潮儿敞开内心吧！
看着太阳下的所有，我们全都渴望，
潜到底——天堂还是地狱——那是唯一！
到那无底的深渊——把那新事物找寻！

——《遨游》

不过，在波德莱尔那里除了梦境还有另一条摆脱孤寂之路，让自己从不幸的密林中逃离——这一次，这条路不再是离世，相反，正是入世：他游荡在巴黎的街道、广场，那里处处有邂逅，这些邂逅让他忘却忧郁，神游另一个世界。有路人偶然经过，如果这个人的样貌有些不同，能让人记住，波德莱尔就会用想象勾勒出这个人的命运（《给一个赤发的女乞丐》、《给一位交臂而过的妇女》）。这样就有了《恶之花》中《巴黎风光》这一章，这是一幅都市素描——它是"现代生活之魂"的最好化身（modernite），也让波德莱尔成为现代城市文明的第一位发掘人。

波德莱尔的巴黎是一座充满文化气息的城市，那里有五光十色的生活，275 · 生活的正反两面纠缠在一起，在那里道德和整个时代都站在十字路口，站在那个现实的灰暗与未来纠结，嘈杂的人群和身处拥挤的孤单并存，美好与苦难同在，放纵与苦行结伴，污秽与纯洁并排，得意洋洋与怒不可遏齐肩的十字路口。此处不仅"巴黎这座大城市混浊的污秽之物"开始狂涌，市郊"那暴风雨般的骚动"也达到了顶峰。在波德莱尔笔下的巴黎画面，清晰地体现出他抒情才华中的社会道德因素，其中蕴含了 1851 年后法国社会中暗涌的反抗情绪。这就是为何波德莱尔笔下的那位饱受压迫、在黑暗中不知前路的捡破烂者酒醉之后没有忘记重建平等生活的愿望，他喃喃自语道：

他扶持无辜不幸，
惩处奸佞于恶世之中，

传授给人类最高法令。

——《捡破烂者之酒》

按阿纳托尔·法朗士的话说，这首诗和其他的一些作品都在替那些成为残酷生活的祭品的人们叫屈，在这些作品中波德莱尔"感受到了巴黎劳动者的灵魂"。

波德莱尔是真正的巴黎观察者，他对街头巷尾里的琐事观察精准，保留了个中的新鲜元素。与其说他是靠眼睛看，不如说他是在幻想，有时这是种美好的幻想，但更多时候，这是种可怕的幻想。"人类的蚁窝——那里幽灵在光天化日之下拉人"，波德莱尔的巴黎是"神秘之城"，是"神奇之源"（《七个老头子》）。就算是最平庸的事物当它们在波德莱尔的灯前闪耀，蜕去那幻影，在昏黄的烟雾里飞舞，它们就会被打上神秘的烙印。生活时而充满了噩梦般的光怪陆离（《七个老头子》、《骷髅农夫》），时而又从记忆的最深处翻出那一张张曾经挚爱的面容，生活它一次又一次地纠结着心灵（《天鹅》）。这一切就像是发生在波德莱尔陷入沉思之时，当老去与新生、平静与纷扰、梦与醒纠缠在一块，当晚霞或旭日的光华稀疏地洒落，所有的轮廓模糊不清，发出微光，他看世界的眼睛永远是注视着那些转变、交替的瞬间（如，一日之中最爱的时辰——黄昏、破晓之前，或者晚上；一年之中最爱的季节——秋天）（《黎明》、《黄昏》）。

波德莱尔曾经将自己书中删除的两首描写巴黎景象的诗（《小老太婆》、《七个老头子》）寄给雨果，在《恶之花》一书中雨果准确无误地发现了"现代性"。波德莱尔在诗歌的韵律上面"并不是完全打破陈规"，他"无时无刻不在寻找一种压抑的美感，并能将其表达出来"（瓦雷里）。雨果的感觉极其敏锐，他发现波德莱尔的诗学创作与当时如火如荼的解放运动相比几乎是与时代脱节的，而与雨果本人的创作力充沛相比波德莱尔的诗学创作也是陈腐的。在这严格的有序性背后——确切地说，在这种惊人有序的传达心灵和理智的泥沼的过程中，雨果找到的并不是倒退，而是一个国家文艺作品得到了丰富和充实。波德莱尔的那方天地貌似秩序井然，可实际上"混乱早就开始了"：对内心不安的分析清楚明了；那讲述了内心平淡的"平底船式"的臆想既存在于自己的恍惚之中，又存在于脆弱的梦想之中；在一片混沌之中对自我进行清晰的占卜；真正的有讽喻意义的抽象理解置于细心描绘、巧妙烘托的细节之中；精妙的格言使隐语更加出彩；那些彼此间紧密相连，按照诗的结构将其划分至最细微的部分，十分契合诗句的音韵有时带着铿锵的和音；细微之处精心处理，运用比较简单的处理结构达到完美的雅致；将离奇怪诞的手法运用在一个朴素的框架之内。用卢那察尔斯基

的话说，波德莱尔在面对“生命的恐惧”之时能够保有“全部的尊严”，是真正的勇者：他明白“生命就是阴郁和痛苦，生命极其复杂，到处都是深渊。他看不到前面的月光，他找不到出口。但他并未因此绝望、陷入苦闷，相反，他咬紧牙关忍受着一切。他努力保有一种高贵的平静……他不哭泣。他高唱着英勇而悲怆的歌曲，只因为他不愿流泪”。

在创作《恶之花》的同时，波德莱尔还有另一个夙愿——写散文诗，这些散文诗在其死后被整理成单行本《巴黎的忧郁》，并于1869年正式发行。在生命的最后十年中，波德莱尔恶疾缠身、生活贫困潦倒，但他仍未放弃写作，直到1866年夏天他在前往比利时途中意外瘫痪。

276·

波德莱尔阐明了那几年一直萦绕心头的想法，他说出多年来一直藏在心里的话："他梦想过一种诗意的散文的奇迹，它富有音乐性，却没有节奏和韵脚，它灵活、对比强烈，足以适应灵魂抒情的律动、梦幻的起伏和意识的惊跳。"

《巴黎的忧郁》主题与《恶之花》是一致的：平庸的都市生活中自有其诱惑与顽疾，这两本书都是挖掘都市平庸生活中的“神奇”。波德莱尔借鉴了过去小说的叙述方式，将日常生活写入抒情诗，这使得他的作品在体裁上有了创新，介于散文和诗歌的边缘地带。除了少数例外，浪漫主义者的追求与城市的高墙格格不入(这和波德莱尔评价过去圣伯夫的一首抒情诗时说的话很像)，城市在他们那里是怪异的，城市有一个“怪异之园”，园中有哥特式教堂，充满狂乱；这种追求是渴望要投入自然的怀抱，想奔向湖畔，徜徉于幽静的山谷，埋首于密林深处。波德莱尔的家庭有着独自散步思考问题的传统，他本人也不例外，他最喜欢走在偏僻寂静的小路上。他了解生活在人群中的都市人痛苦的原因，一百年之后这样的一群人会被称作“孤独群体”；“人群”和“孤独”这两个词根本就是同一个概念，彼此可互相转化(《人群》)。

因此，与其说那个吸引波德莱尔全部心思、并一直使他倍感压抑的分裂，这是人的生命和整个世界命运的分裂，不如说是在善变的命运面前幸与不幸的分裂(《卖艺老人》)。波德莱尔就像是着了魔一次次地分裂，根本不管是否想要在那幅瞬间的素描中表达出自己对于这种分裂的令人不安的深思(《小丑与维纳斯》)。或者这种思考变为一种极细微的描述(《穷人的眼睛》、《比斯杜里小姐》)，又或者是一种全景式的综述(《暮色》)，这种思考被尾声中充满道德力量的格言所强化(《点心》)，或者被精心找到的细节所强化——例如：两个牙齿一样洁白的孩子，一个出身富家，一个是穷人的孩子，他们一个在花园栅栏里面玩着漂亮的洋娃娃，另一个在花园的栅栏外面玩一只死老鼠，这两个孩子各自羡慕着对方(《穷人的玩具》)。

波德莱尔的描述是对往事的临摹，同时又有着出人意料的突破（《假币》、《狗和香水瓶》），其中隐藏着不和谐的音符（《恶劣的玻璃匠》、《痛打乞丐！》），会经常出现幻觉，好似见到一队旅人头顶广阔灰暗的天空，在尘土飞扬的大漠中蹒跚地走着，他们每个人的肩上都背着一个巨大的怪兽（《每个人的怪兽》）。波德莱尔在日常生活的平庸无奇中发掘不寻常，同时他笔下的散文片断因为思想和结构的紧张性而成为"散文诗"。每次在波德莱尔笔下这种紧张性都能使段落充满激情——它们有的亲切坦率（《头发中的世界》、《陶醉吧！》），有的尖酸刻薄（《在凌晨一点钟》、《天赋》），有的充满幻想（《遨游》、《美丽的多罗泰》），有的承载着饱经磨难的呼喊（《哪儿都可以，只要离开这个世界》）。其实，在各种思绪的交锋中，在这种看似不相容的融合中波德莱尔发现了城市生活结构的特殊之处，实际上他主要是在自己的创作中寻找一种在词汇排列上彼此不相像，但是在词汇结构上有相近之处的灵活的处理方式——他的词汇结构有时艰涩拗口、精雕细琢，有时爆发力极强、让人透不过气来，有时一飞冲天、几乎发出高喊，有时又疲惫至极、陷入一种对生活的怀疑之中。

在法国抒情诗自我觉醒的过程中，在抒情诗本身所蕴含的哲理和由此而得来的写作手法中，波德莱尔"散文诗"的首要任务就是要向前大踏步，甚至是要做出变革。《巴黎的忧郁》中前提的阐述的确是更加完备，相比《恶之花》要连贯得多，按照这一前提，艺术之美是符合历史精神的，是极具个性不可复制的，只有将生活的"肮脏"重新提炼才能得到艺术之美，只有远离自己的丑恶，只有在最足赤的"黄金"里面才找得到艺术之美。就像追求诗歌典范的最后一根支柱一样，波德莱尔对韵律的追求说明他追随雨果那代改革家们的足迹，并且又果断地向前迈出新的一步——他果敢地宣称要寻找，要创造出一种对客观现实去神圣化的描写方式，可以自由地按照本身意愿创作，这种方式适合且只适合于这种构思。波德莱尔给我们的启示之一：诗歌它不一定是诗句，也许在一首诗歌当中根本不出现诗句，他的这种想法在当时的法国文学发展中逐渐占有了一席之地，到了二十世纪这种思想在诗坛上衍生出许多分枝。反诗歌运动一次次地发生，每一次运动过后那句关于作品体裁的谬论就会照例流行开来："散文诗"不符合长久存在的规则，是个例外。有序性绝对不是说这种富有诗意的散文必须有韵律性：这种散文常常是没有节奏和韵脚，读起来相对灵活。波德莱尔从最初因作品中缺少大家习以为常的韵脚和音节重复而感到分外地紧张，到后来被自己不着痕迹的处理所折服，他在文学领域这种创造性的成果对这场"智慧的盛宴"本身起到了有力的促进作用。波德莱尔认为这场"盛宴"将会使创造力得以迸发。在这个创造的过程中，记叙和描写的确也使得波德

· 277

莱尔本人有机会了解自己。那些在"散文诗"创作上追随波德莱尔的诗人，从兰波、马拉美到艾吕雅、亨利·米修、勒内·夏尔，这项文字创作工作得到了发展，产生了一些新的变种，其结果是维护了诗歌创作本身思想发展的纯洁性。

在法国《马尔多罗之歌》这本书为另一种非诗体抒情诗作出了尝试，这本书的作者是当时默默无闻的诗人伊齐多尔·杜卡斯(1846—1870)，他在书中并未署真名，而是用了假名"格拉夫·德·洛特雷阿蒙"。

直至今日，《马尔多罗之歌》(1869)恐怕还是所有法国文学之谜中最为离奇的一个。这部"苦难机器"的构造本身就已极为奇特，它是一个混合体。一方面很难分清，在那段噩梦般"哥特式"的历史中，它也许是一个故事的胚胎，也许是一个故事的残片；另一方面，它是一座被散文"诗"环绕的小说岛屿。

在这两种笔法的激流之外，又加入第三股激流——字里行间不时插入对行文调式、节奏、个别短语乃至写作进程本身的"元议论"。最离奇的是马尔多罗这个人物：他是地狱之子，是漫游于人间的毁灭天使，他不停地变换着自己的容颜，一会儿是人，一会儿是魔，一会儿又像是从噩梦中走来，他这么作为的就是每一次都能以不同的方式到处尽兴地播撒"黎明"的灾祸：太多预示着大难的黎明。而且在这"两支歌"中，游荡着许多漫骂、野蛮的威胁、梦话般的咒语和极度渎神的语言。洛特雷阿蒙对语言很敏感，在十九世纪中叶他竭力将能引致"全球性哀痛"的尖锐神话变为轻松喜剧般的低级读物。这些神话中世界只不过是罪恶的密林。然后他又"如同恶魔一般"去抨击一切，从高高在上的造物主到走兽。

事情的本质、《马尔多罗之歌》一书中尖锐矛盾的原因就是：考虑到所有因素，洛特雷阿蒙对墨守成规、缺乏新意的拜伦风格进行了深入的、清晰的剖析，然后一种更加深刻的讽刺意味从这种文化传承的内部流露出来：最最可怕的事情是关于激情的无稽之谈。洛特雷阿蒙也是由此确定了自己的下一步：尝试用激烈手段就像有害的废物一样清除自己继承来的那不安分的神话学。他开始着手准备自己的诗集(这本诗集后来因为作者去世而未能秘密出版)，读者后来看见的诗集序言中有这样一段誓言："歌颂希望、憧憬、宁静和职责"——从一个圣像破坏运动的拥护者被造就成一个圣像的创造者；就像崇拜那无可指摘的生命之美一般，去崇拜那些昨日已被他耗尽的滔天之恶。如此突然地将"黑恶"替换为"伪善"，对于《马尔多罗之歌》里思想空洞的娇小姐来说，加上她们那空虚的任意胡为，她们对自身的审视，带着她们时而冷静时而狂躁的胡言乱语——这是所有心怀浪漫主义的该隐们和撒旦们的最后的地狱中的祷告，这些祷告在给自己那飞远的灵魂

作祭奠的时候渐渐停止。同时这是个预兆：二十世纪的法国有了一位像雅里、阿尔托、赛利纳、贝克特那样的作家，一位"走向夜之边缘的旅者"。

5. 巴黎公社文学

在第二帝国的前十五年里，民主革命文学一直受到压制。许多诗人（皮埃尔·拉沙姆波基、古斯塔夫·列路亚、夏尔·热尔、欧仁·鲍狄埃）的作品在 1848 年被禁止出版；许多杰出的作家离开了法国。十九世纪中叶最后一批具有资产阶级民主革命性的艺术代表作品之一，便是欧仁·苏在侨居国外期间写就的多卷本社会史诗小说《一个无产家庭几世纪的故事》（1848—1857）。小说讲述了中世纪封建主、天主教会和绝对君主制对劳动人民的压迫，结尾处描写了 1848 年六月工人暴动事件，发出了阶级和解的乌托邦式号召。

· 278

六十年代下半期，随着反对派共和刊物的出现，文学形势有了一些变化。政论家亨利·罗什福尔（1831—1913）主编的讽刺杂志《天窗》（1868 年开始发行）因其对第二帝国一针见血的抨击赢得了特别的欢迎。一些诗人开始在革命抒情作品中发声，例如让-巴蒂斯特-克雷芒（1836—1903），他发表的歌曲《庶民》后来便在公社时期十分流行；而路易斯·米歇尔（1830—1905）则以自己的诗歌创作猛烈抨击拿破仑三世。

巴黎公社激发了大量表现公社解放追求和创造追求的文学作品的涌现。对于文学来说，巴黎公社一系列事件的意义，不仅是从浪漫主义和现实主义观点的角度刻画巴黎公社社员的斗争和命运，更首要的是使那些把个人命运与公社联系起来的作家（诗人和散文家）的世界观和今后的艺术创作受到千锤百炼的历史经验的影响。欧仁·鲍狄埃、让-巴蒂斯特-克雷芒、路易斯·米歇尔、儒勒·瓦莱斯、列昂·克拉德所创造的文学遗产对十九世纪末二十世纪初的法国文学传统做出了重要的贡献。

在巴黎公社存在的短暂时期里，与之相关的作品数量不多。其中包括名不见经传的弗马尔创作的纲领性诗作《公社》，阐述了公社的目标和所向往的、仿佛已经来临的"自由劳动"；还有埃蒂耶纳·卡尔亚（1828—1906）的讽刺作品《凡尔赛分子》。公社诗人的声音也响起在幽默诗中，例如讲述旺多姆圆柱被推翻的佚名作品《圆柱》。公社报纸上刊登了儒勒·瓦莱斯、菲利克斯·比阿的战斗文章，维利耶·德·利勒-亚当（1838—1889）的随笔。

在后来的二十年里巴黎公社文学才开始阔步发展。在监狱里，之后又在新喀里多尼亚的苦役中和侨居期间首先诞生了口头和手稿形式的诗作。

在激情迸发，痛彻骨髓的诗篇里，公社诗人赞美公社浴血的壮烈，以厉声呼喊号召国人为在凡尔赛“镇压者”暴行中流血的人民革命复仇。

路易斯·米歇尔在自己于狱中创作的诗作中痛斥镇压者，她不愿苟且于世，视死如归，要求死刑。在给梯也尔和所谓的赦免委员会的信中充满了她极度的愤慨和无情的揭露。留存下来的路易斯·米歇尔的抒情作品大多是草稿和初稿，她的诗集《透过生活》明显被书刊检察机关删节过。年轻的公社诗人克拉维斯·久克（1851—1907）收集整理了她的许多优秀诗作，其中她创作的《囚徒之歌》饱含了不灭的热情。在监狱外，直面死刑的公社成员、马赛人加斯腾·科里米约（1838—1871）创作的历史剧《热月政变，又名罗伯斯庇尔之死》，由克拉维斯·久克最终完成并于1879年发表。

在新喀里多尼亚多年的流放或是苦役成了公社社员精神坚定性的新考验。在路易斯·米歇尔于流放中写的诗中流露出对故乡的思念，萦绕着革命失败的愁思，表达着对新公社到来的信念。工人让·阿莱曼（1826—1907）的诗歌也饱含了这样的信念。昂利·布里萨克的诗集《我的苦役生活》（1887）在流放诗中特立独行，其中描写了苦役的日常生活、痛苦折磨的体力劳动和监工的侮辱欺压。但是他对未来充满了信心，而且他之前是一名共和主义者，来做苦役时已怀着英勇的社会主义者信仰。

巴黎公社文学更完整的思想和艺术传统形成于那些离开了法国、免遭压迫的作家的创作中。侨居国外的文学巨匠有，诗人让-巴蒂斯特-克雷芒和欧仁·鲍狄埃，小说家儒勒·瓦莱斯和列昂·克拉德，随笔作家阿尔蒂尔·阿尔努（1833—1895），1874年逃离苦役，于1878年写就作品《“公社”人民和议会史》的亨利·罗什福尔。

公社无产阶级起义的训诫和信条在让-巴蒂斯特-克雷芒，特别是在欧仁·鲍狄埃的诗歌中得到了深刻的探讨。

公社的活动成员之一，歌曲诗人让-巴蒂斯特-克雷芒在公社的最后几次战斗中英勇作战，之后移民英国，被缺席判为死刑。在其回到法国后，于1885年出版著作《诗歌集》。在书中他主要以大量的激情澎湃的反凡尔赛抒情诗回应着公社的各个事件，同时也描写了工人革命精神的刚劲（《女社员》、《浴血的一周》）。

279·

克雷芒的其他诗歌与民间创作传统紧密联系，着墨于苦命人的形象——贫农、奴仆、失业者、赤贫者、孤儿。诗人看得清，这些人是如何被虚假的承诺没完没了地欺骗着，被残酷剥削着。在他的诗集《一百首新诗》（1899）中渲染了他对法兰西第二帝国头目形象——议员、银行家、工厂主、农场财主的愤怒和讽刺。而他创作的一首极其成功的情诗《樱花时节》则是为了纪念在公社最后的战斗中牺牲的一位无名女英雄。

克雷芒的诗歌题材多样，情感充沛，色调丰富，充满了赤诚的温暖和对普通人的命运亲如兄弟的同情，但是他的诗中没有明确人民斗争的目标，受到了“可能派”思想的影响。诗人对革命积极性的号召比较模糊——要“伸直腰板”，“奋起斗争”，“算账复仇”等等。

欧仁·鲍狄埃（1816—1887）是一位深刻理解无产阶级革命思想的诗人，他的作品以惊人的艺术力量揭示了巴黎公社的活动意义及教训。真正的公社宣言是他那时候创作的著名诗歌《国际歌》。1871 年 6 月，该作品创作于巴黎地下活动时期，正值白色恐怖风声鹤唳之时。《国际歌》洋溢着对未来革命斗争成功的坚定信心。

第一版《国际歌》后来经过了作者大幅度加工和润色。这首著名的无产阶级革命颂歌的歌词首次出现于鲍狄埃的文集《革命诗歌》中。

从 1860 年末开始，鲍狄埃加入了第一共产国际。在巴黎公社时期当选为公社成员的诗人明白，公社进行社会改革的坚韧意志符合工人阶级最向往的期待。与此同时，鲍狄埃心痛地承认了公社的错误，其中包括与反动势力作斗争时的优柔寡断。“我们一直以来都不会恨”——他在于 1876 年侨居美国时写就的长诗《巴黎公社》中写道。

鲍狄埃的书信体长诗《美国工人致法国工人》同样完成于 1876 年。诗人展示了以奴役劳动者为代价，在不平等、不公平的社会生活中，资产阶级企业取得的成果和技术进步。在长诗的最终章诗人提到巴黎公社，指出它的任务是“将世界归还到劳动者手中，将它变成马克思光辉事业，将经历了几个世纪水深火热的各民族人民团结在一起”。

列宁高度评价这部长诗，指出，“在这首长诗中，他描绘了在资本主义压迫下的工人生活，描绘了他们的贫困，他们的苦役劳动，他们遭受的剥削，以及他们对于自己的事业的未来的胜利所抱的坚定信念”（《列宁选集》第二卷）。

鲍狄埃笔耕不辍，以澎湃的激情、悲伤而又庄严的笔法写下大量有关巴黎公社的诗歌，这些诗是充满诗意的“未来序曲”（《公社从这里经过》、《公社没有覆亡》、《一八七一年三月十八日》、《公社成员纪念碑》等）。

鲍狄埃在侨居期间掌握的科学共产主义、马克思恩格斯思想，其影响丰富了他接下来的创作。侨居期间，诗人首次尝试写十四行诗。诗人可以与纯熟掌握此类型诗的创作的帕尔纳斯派诗人比肩。他的诗歌里多是反宗教题材和革命题材。后来鲍狄埃出版了十四行诗诗集，诗集名极具挑衅性——《政治经济诗集》（1884）。回到祖国后，鲍狄埃成了法国工党党员，直到生命的终结都是盖得派忠诚的一员，马克思的追随者。

八十年代鲍狄埃的作品的唯一主题是无产阶级工人形象，着力描写他

们痛苦的生活、繁重的劳动和与此同时重新不断高涨的革命情绪。在那个时期的法国文学中，没有人像他那样，敏锐而又激昂地描写出工人阶级沉重的生活和劳动。对于这些诗歌来说，可谓知其名而知其内容：《剥削者》、《危机》、《失业》、《工人的房子》、《破皮鞋》、《被偷的孩子》等等。作者努力传达给读者的是，资本主义不是万能的，也不是永恒的，号召工人阶级投入到果断的斗争中去，在诗中歌颂罢工、动乱、起义(《前进，工人阶级！》、《罢工》、《第四阶级》、《一万五千票》等等)。盖得在写给鲍狄埃的悼词中公正地评价道："科学共产主义失去了代表他的一位灵魂歌者……他……在不朽的诗行中为解放运动预示了唯一一条可行的道路。"

鲍狄埃重建了诗歌传统体裁，使它为唯一的艺术任务服务——国际无产阶级斗争目标。列宁赞叹于鲍狄埃富有表现力的、多彩的语言，称他是"一位最伟大的用歌曲作为工具的宣传家"(《列宁全集》第二卷)。

280 · 鲍狄埃的第一部诗歌总集《谁是疯子》在一个唱歌小组的资助下于1884年才得以出版。但是这本书中没有包括诗人的革命诗。他的战友东拼西凑了一些钱，出版了著名的诗集《革命歌曲》(1887)，其中囊括了鲍狄埃的所有战斗抒情诗。

公社的散文巨擘有儒勒·瓦莱斯(1832—1885)和列昂·克拉德(1835—1892)。

年轻的瓦莱斯——1848年事件和反第二帝国共和演讲的参与者，因在1851年后的左翼刊物上发表鲜明的反波拿巴的抨击性文章而遭到迫害和逮捕。他于六十年代开始了自己的文学创作活动。在随笔集《不驯服的人们》中，诗人反对缪热式的"波希米亚情节"，创作了受制度压迫的贫穷知识分子形象画廊，极力渲染反抗情绪。在文学评论文章中，瓦莱斯欣赏民主艺术，反对自然主义的冷漠的纯事实手法。

1871年3月至5月期间，瓦莱斯，作为巴黎公社的成员，发行了报纸《人民之声》，在报纸上发表自己鲜明的、革命情绪激昂的文章。他在反对凡尔赛分子的战斗中作战，被缺席判处死刑，在英国度过了九年的侨居生活。

吸收了巴黎公社的历史经验，儒勒·瓦莱斯的作家天赋在这一时期得以绽放。他的随笔集《伦敦大街》(1884)——猛烈抨击了置劳动阶级于贫穷、愚昧、犯罪的折磨之中的资本主义秩序。他根据法国安德尔省的农民起义的材料创作了小说《比藏赛饥荒》(1879)。他指出了人民武装斗争反对镇压者的必要性。作者刻画了阶级觉悟逐渐提高的人民领导者的鲜明形象。在小说悲剧性的最终章，作者表达出了对必然会发生的社会复仇的信念。

瓦莱斯的代表作,也是总结了他个人生活和创作生涯的作品——三部曲《雅克·万特拉》(1878—1882),作者自己将其称为《战斗之书》。"这是我为纪念牺牲的人,以新一代之名,必须要完成的使命",瓦莱斯如是写道。在三部曲中逐渐形成了在四十年代第二帝国、法国普鲁士战争和巴黎公社的环境之中的年轻的法国革命者的典型人物形象。在万特拉的形象中,作者提炼了一代先进的法国知识分子的特点。这是法国现实主义文学"青年人"主题中独树一帜的民主革命方式。在《孩子》(1878)中,展现了少年雅克的反叛——反对小资产阶级无聊生活的死气沉沉、伪善的道德和学校的机械式教育。第二部——《高中毕业生》(1881 年出版)中,雅克在巴黎成了一名共和主义者,参加了反政府组织。瓦莱斯以自我批评的态度揭示了活动失败的原因——组织者脱离了工人群众。在《起义者》(1882 年出版,1886 年出版最终修订版)中,雅克最终走向了革命的道路。瓦莱斯表现了笔下人物幻想着不流血革命的犹豫不决。但是最终雅克·万特拉拿起了武器,冲向了公社的战场。作者并没有将全景展现公社的所有实践活动作为任务,而是将实践活动置于简短而极有表现力的片段之中,有力地展示了既参加革命活动,又作为艺术评论家经历自己的创作高峰的主人公的精神演进。

作家瓦莱斯最擅长简洁而生动地刻画从生活中提炼出的同代人的典型形象。"瓦莱斯下笔九行即能完全展现一个人物",左拉如是写道。他对三部曲给予了很高的评价。瓦莱斯——独特的表达风格大师,其风格将讽刺、嘲笑和抒情、激情结合在一起。在他的墓碑上镌刻着他的一句话:我的风格——这是我的信仰。

巴黎公社中灵感迸发的造型艺术家之名要授予列昂·克拉德。他的创作生涯与法国革命运动传统密不可分,而巴黎公社对他的小说家生涯产生了关键的影响。

列昂·克拉德于 1857 年来到巴黎,当时他已经是虔诚的共和主义者。在其五十年代末六十年代初的早期作品中活跃着革命者形象(诗体戏剧中的罗伯斯庇尔和圣-茹斯特,同名小说中的工人革命者皮耶尔·巴希扬)。六十年代末克拉德创作了关于法国农村的一组作品,其中描画了其完整而独特的特点。克拉德六十年代的创作探寻与在人民环境中建立正面人物紧密联系。人民性格中最优秀的特点都集中在了杰出的小说《INRY》(俄文译为《雅克·拉塔斯》)中主人公拉塔斯身上。在小说里来自刻赤的农民成了公社的统帅。

· 281

克拉德不是巴黎公社的直接参与者,但他是公社的见证者,巴黎无产阶级的斗争是他在思想和创作上升华的源泉。在七十年代,作家多次写作公社主题的作品,这在当时是公民勇敢的举动。在收录于文集《赤脚》中的短

篇小说《复仇者》里，作家突出了工人萨尔东——公社社员斗士领导者的形象。在这部作品中克拉德找寻到了自己作品中的主人公——革命斗争的参加者。这部文集得到了维克多·雨果的高度评价。

1872年克拉德开始创作关于巴黎公社的小说，十五年后才完成创作。但当时小说没有找到出版者，1931年在吕西安·德卡夫的提议下才得以发表。这部作品汇集了作者的主要思想，反映了作者创作方法的优缺点。书中的人物形象包括1848年起义者们的女儿——工人乌尔班娜和农民战士雅克——克拉德认为公社是工人和农民共和国；正是巴黎暴动的工人阶级教育了农民拉塔斯。但是他的形象是很特别的：他受到了浪漫革命派的影响。乌尔班娜也被描写成了古希腊罗马式的英雄，缺少个人魅力。

小说很大篇幅都是作者与读者政论性对话式的作者插笔，透露着不安的情绪。对克拉德来说最重要的是热情洋溢地赞扬革命。因此，公社成了"伟大的战线"，而其社会改造活动居于次要地位。克拉德与生俱来的对浪漫主义象征意义的喜爱削弱了最终章的力度，将拉塔斯与被钉在十字架上的耶稣作比，宣扬基督社会主义。（小说《INRY》名字的首字母是拉塔斯被钉的十字架上篆刻的福音书扉页中"犹太王——拿撒勒的耶稣"一句中每词的开头字母）。

贯穿小说的革命怒火主题弥补了作品思想艺术上的不足。小说中带有真正的戏剧性的战斗情节的描写无疑是关于公社的作品中最好的。巴黎和巴黎人民的集合形象得以鲜明而生动地重现于雨果《悲惨世界》的优秀传统中。将批判现实主义与浪漫主义表达手法结合的尝试导致了一些困难，有时会因特殊的词组使形式和风格显得复杂拖沓。左拉指出，克拉德擅于"自创言语"。瓦莱斯则严厉批评克拉德的风格，对"在我们集中营里有人这么写作"而表示惋惜。但是小说《INRY》的主题，既表达了克拉德的民主革命信仰，又体现了人民作为历史的主人必将取胜的坚定信念，这使这部作品成了时代的杰作，特别是在那个激活政治反抗，颓废趋势加强的时期。在俄罗斯克拉德的创作得到了屠格涅夫的好评，他为克拉德的文集《一个普通人的随笔和小说》的译本写了序言。

巴黎公社的主题对于二十世纪初的法国来说依然具有现实意义，那时涌现了一批作品，包括马尔格利特兄弟保罗和维克多的小说《巴黎公社》(1904)和吕西安·德卡夫的两部小说《圆柱》(1901)和《老兵费勒蒙》(1913)。

巴黎公社作家亲眼目睹了1871年春天法国工人阶级所经历的伟大悲剧。他们以尖锐的笔锋，怀着感同身受的苦楚，全方位地直观展现了这一伟大悲剧。他们不仅用新的主题丰富了法国民族文学，而且拓宽了法国文

学的现实主义领域。公社作家的创作在法国本土所得到的赞誉还远远不够。与此同时，法国文学应该为他们的创作感到自豪。

6. 维克多·雨果于1848年以后的创作

虽然十九世纪下半叶法国文学进程的主流是现实主义，而现实主义的拥护者又反对浪漫主义的追随者和整体的浪漫主义手法，但是浪漫主义流派还是在其中占据着重要的位置。后来，乔治·桑的创作(《雅克》，1860年；《马齐斯·德·维尔马》，1861年；《梅凯姆小姐》，1870年等)贯穿着田园诗情调，标志着作家本人脱离社会问题。而法国浪漫主义大师之一，维克多·雨果(1802—1885)的作品在这一时期达到了新的巅峰，巧妙地与当时现实主义的发展结合在了一起。 ·282

1848—1851年，雨果成了政治斗争的直接参与者。作家带着与生俱来的热情，坚定地反对波拿巴分子夺取国家政权，号召人民起义。1851至1870年，在这十九年侨居异国的时间里，雨果一直反抗第二帝国。身为根西岛的流放犯人，他在保卫自由斗士中发声：他反对对美国反奴隶制领导人约翰·布朗执行死刑，支持意大利复兴运动首领加里波第。雨果和农民团结一致，反对土耳其桎梏；与古巴人民一道，掀起对抗西班牙征服者的热潮。可以毫不夸张地说，雨果站在十九世纪中叶和平运动的源头，他是1849年巴黎第一届"和平之友"大会和之后1869年伦敦大会的主席。

雨果社会立场的加强深刻影响了他对人文开端进一步发展的作品的创作。他揭露不公和暴力，号召结束人类的苦难。雨果的浪漫主义世界观和艺术手法发生了巨大的演进。长期的流放给他的诗歌创作带来了新的腾飞，正是在那时，雨果的小说的深度和叙事性不断加强。

雨果在侨居期间创作的第一部作品是抨击性小品《小拿破仑》(1852)。和所有的浪漫主义作家一样，雨果认为艺术创作者身负救世的使命。在抨击性小品中救世被归结为具体的政治人物的作为：唤起广大群众的觉醒，使他们了解国家政变的真相，需要明白，是共和国总统扼杀了共和国。这篇抨击性小品的主旨是：路易·波拿巴——嗜血人民的罪犯。作者撕下他社会主义者的面具，讽刺他的语言，极力贬低"小拿破仑"，将他和"大拿破仑"比较。但是，作者在把君主政变的所有责任归咎于路易·波拿巴身上的同时，不自觉地扩充了他的人格，夸大了它的历史作用。卡尔·马克思在自己的《路易·波拿巴的雾月十八日》的第二版序言里提到了雨果的这篇作品："他把事件本身描述得如晴天霹雳。作者只看到了事变来自一个人的暴力行为。他没意识到，当他把在世界历史中空前的个人主动精神的

力量归于这个人身上时,他描写的这个人已经不是小人物,而是一个伟人。"(《马克思恩格斯全集》第十六卷)



《标志性的维克多·雨果》浮斯延 1871 年

这个错误在雨果的公民抒情诗杰作——诗集《惩罚集》(1853)中得到了弥补。在《惩罚集》中路易·波拿巴是一个在"美名"掩盖下的卑微小人、"随声附和者"(诗作《颂诗》)。在讽刺体裁作品的创作中作者运用了所有诗歌表现手法:言语紧凑、感情修饰语、格律(用民间诗歌韵律替换了亚历山大诗体)、词汇——描写巴黎人民的词语激昂澎湃,而涉及路易·波拿巴及其同伙的词语则低俗粗鲁。很多情况下,雨果会利用其言语特性,运用犯罪世界的行话。

文集各章节的名称(《拯救社会》、《重建秩序》、《巩固家庭》、《光荣宗教》、《神圣政权》、《救世者降临》)蓄意讽刺路易·波拿巴的纲领性的声明,讽刺他吹嘘自己在法国建立起了"新秩序"。雨果在《惩罚集》中的一系列诗歌中号召人民革命起义,反抗这个专横暴力的"秩序":

> 没有打斗的武器? 来吧!
> 拿起大锤或者钢钎!
> 马路上的石头已经敲碎,
> 墙壁的洞口也被凿穿!
> 发出愤怒和希望有呼喊,
> 齐心协力地冲锋向前!
> 为了法兰西和我们的巴黎,
> 投身最后的浴血奋战!
> 从你的记忆中洗去卑微,
> 把属于自己的秩序搭建!
>
> ——《致沉睡的人》

这首诗中的部分诗行被发表在了 1942 年 9 月 20 日出版的地下报纸《法兰西通讯》的创刊号上。

克鲁普斯卡娅回忆道："在第二次流亡的时候，伊里奇在巴黎很喜欢维克多·雨果描写 1848 年革命的诗《Châtiments》，这些诗是雨果在被放逐中缩写而秘密传到法国的。这些诗里很多地方夸张得有些天真，但还是可以感觉到革命的气息。"

在《惩罚集》中，雨果坚持法国诗歌的公民路线，从阿格里帕·欧比涅的"悲剧长诗"转向奥古斯特·巴尔比埃的"抑扬格"。泰奥菲尔·戈蒂耶的《珐琅与玉雕》和勒孔特·德·李勒的《古代篇》出版后一年，雨果出版的这本书，是对"艺术至上"主义给予的浪漫抒情诗独特的回应。 ·283

在两卷本诗集《沉思集》(1856)中，雨果将三四十年代的诗作与侨居早期创作的抒情诗相结合。正是在这部书中出现了著名的纲领性诗篇《答辩辞》(1834 年完成)，其中，雨果总结了他们在作诗法领域进行的浪漫主义改革的目标和成果。诗人认为作诗法最主要的原则是诗体风格和诗歌语言的民主化，是将诗歌从古典主义规范的桎梏中解放出来。诗人强调这些变革的革命性："我占领了让韵脚受难的巴士底监狱……"，"给我们陈旧的词汇戴上一顶红帽子"，"我扭断了受奴役语言身上的镣铐"。他研究出的诗歌创作技巧明显影响了《沉思集》，该诗将情感充沛的表达、多样化的韵律和大胆生动的连接结合在一起。诗集的第一部分洋溢着大自然光明的风格和抒情之感；而在第二部分，田园诗情调消失了，取而代之的是阴郁的风格，这主要是由于诗人经历了痛失爱女的煎熬。对社会灾难的认识(《忧郁》、《春天见闻》等)和流放生活导致的身心疲惫扩大了情绪。在诗集的末尾处出现了显露出末世论的诗作和对不可知的宇宙命运的思考。雨果忠诚于对生活进行浪漫主义的解读，他让阴暗和光明相碰撞，将深渊和天空相对立；但是诗人希望在这场无尽的对抗中，黎明能够战胜黑夜。

雨果所著的《威廉·莎士比亚论》(1864)成为了雨果侨居时期的美学宣言，也是民主艺术的宣言。是他首次将浪漫主义和现实主义直接联系起来，认为二者是同一个方面的现象。雨果鄙视第二帝国的官方文学，倡导体现真实生活的艺术。"美为真服务"——这是《威廉·莎士比亚论》第六部分的纲领性的标题。在这里，浪漫主义者雨果和现实主义美学的一些观点相呼应。

雨果先进的社会观点、民主美学在其著名的小说《悲惨世界》、《海上劳工》、《笑面人》、《九三年》中一览无遗。这些小说创作于法国现实主义进一步发展，并且开辟了首先体现在小说形式上的广阔现实的时期。这一点很大程度上也决定了这些作品的性质。

法国和其他西欧国家一样，浪漫主义后期里最杰出的代表都是对当时的现实主义起到某种巨大的补充作用的维克多·雨果。在雨果后期的创作中可以看到一些现实主义观点的特征。开放的倾向性和对远大理想的忠诚，使雨果像《斯巴达克斯》的作者乔万尼奥里和《牛虻》的作者伏尼契一样，能创作出崇高而又真实的革命英雄形象。正是雨果首次在十九世纪法国文学中刻画了革命斗争中人民的形象（此处雨果在《悲惨世界》和《九三年》中无疑呼应了《欧伦施皮格尔的传说》的作者德·科斯特）。

284 ·
雨果的艺术世界特点在于他对包容一切的向往，对现象全方位的理解和对一整套美学结构的创建。雨果年轻时就具有的这一追求淋漓尽致地展现在小说《悲惨世界》(1862)中。这部作品代表了他创作的巅峰，当年就被译成了俄语。

在俄译本《巴黎圣母院》的序言中，陀思妥耶夫斯基写道，雨果关于"死人复生"的思想和"千方百计为被社会遗弃之人辩护"的思想就是"整个十九世纪主要的艺术思想……"

关于苦命人、受屈辱和被损害的人的思想早就让雨果不能平静。可以认为，他早在十九世纪三十年代初就开始创作《悲惨世界》。1840 年他构思了小说《苦难》。而他是在流放中写成《悲惨世界》的，那时他已全神贯注于人民的命运。

雨果在小说的前言中指出，当时尚未解决的问题是"贫困使男子潦倒，饥饿使妇女堕落，黑暗使儿童羸弱"。小说讲述了三个人的故事：工人冉阿让为了喂饱忍饥挨饿的孩子偷了面包，为此沦为了苦役犯；女工芳汀为了养育自己的孩子被迫沦为妓女；芳汀的女儿珂赛特成为了残忍和贪欲的牺牲品。

雨果不仅描述了人民的苦难，他还对社会问题的道德层面、人类的良心和精神生活进行了思考。在苦役劳动中冉阿让的心灵"变得越来越冷漠——逐渐地变化，但从未停止过"。在拯救自己免于又一次被逮捕的主教的高尚行为的影响下，冉阿让重生了，他的心灵复活了。他穷尽一生施恩行善，帮助和他一样的苦命人，甚至帮助最狠毒的敌人——警长沙威。与此同时，读者已深信不疑：纠正犯罪的责任落到了社会和资本主义法律秩序的身上。

《悲惨世界》和雨果所有的作品一样都以对比、对照手法为基础。冉阿让是善的化身，沙威则代表了恶。和前者一样，沙威也肩负使命，但是他的使命是为错误的事业服务的。上升为无可争辩的教条的法律的维护者原来本质上竟是罪犯。小说最后，被冉阿让的高尚征服的沙威选择了以自杀来结束自己的生命。道德因素胜利的思想对雨果来说是十分重要的，哪怕是

对于最底层的人来说。但是沙威的死是臆造出来的，是没有说服力的。

与冉阿让形成对立的还有小酒馆老板德纳第。这个从外表上看起来的"正派之人"竟是一个奸商，一个刑事犯。雨果准确地刻画了这种既残酷无情又贪图私利的人。德纳第朝思暮想的就是发财，"过一过百万富翁的生活"。他不是人民的代表，而是"没钱的资产者"。

为了结束人民的苦难，雨果坚持空想社会主义精神，寄希望于道德自我完善和阶级最终妥协。但是雨果清醒地知道，当善无力时，要武力斗争。如果资产阶级将革命半途而废，那么人民大众——文明的根基会化身为推动历史发展的力量。

《悲惨世界》中，1832 年共和派起义的内容占据着重要的地位。起义的领袖是阿滋布基（文字游戏：ABC-abaissé）伙伴秘密团体的成员，团体名字的意思是，受屈辱之人的伙伴，人民的伙伴。"大部分该团体的成员由和工人结成真挚联盟的大学生们组成"。文学评论家们在团体成员马吕斯身上看到了雨果本人的一些生平特点。但是，在 1832 年参加了战斗的马吕斯，在小说最终章里变成了一个庸人，一个规规矩矩的资产阶级者。赫尔岑有理由将其称为"低俗一代的典型代表"。赫尔岑认为，"革命时代在这一代人身上停滞、开始退却"。

马吕斯直接的对立面是起义领袖恩佐拉，按照恩格斯的话，"的确是代表人民群众的"（《马克思恩格斯全集》第三十七卷），是坚忍不拔的共和主义者之一。雨果写道，恩佐拉有点像古希腊的忒弥斯。的确，在圣梅里大街战役中的守卫者上升到了古典悲剧英雄的水平。他们是小说《九三年》里主人公的雏形。

巴黎男孩加夫罗契英勇无畏，他特别善良、活力十足、十分勇敢（加夫罗契在这些方面像冉阿让），他憎恨资产阶级，总是机智幽默地讥讽他们。加夫罗契是人民的心灵，是革命的巴黎的心灵。

小说第二部分的第一部作品叫做《滑铁卢》。在这部作品中，就像在共和起义情节中一样，转而运用历史叙述手法。文学评论家有充分的理由认为雨果故事中的哲学思想是天命说。进步的本质是由善与神的因素和恶与魔的因素之间的斗争，以及光明对抗黑暗的斗争组成的。在这场斗争中，上帝是最高意志，它通过许多戏剧性的突变和考验会使人们取得最终的胜利。秉持这一思想哲学精神，雨果讲述了伸向滑铁卢的"上帝的右手"。但最终总结自己的观点时，雨果还是得出了一个有历史依据的结论：拿破仑的失败是必然的。"与滑铁卢相比，波拿巴的胜利没有被计入十九世纪"。

《悲惨世界》是一部叙事文学，但是一部贯穿了抒情性的叙事文学。它将不同体裁融为一体，散文诗化，在文章中常能读到诗句。我们能感觉到

作者的存在,能听到他的声音。在有时会被认为是冗余,而在小说中却是理所当然的大量独白插笔中,作者尽力将自己的话传达给每一个读者。雨果特意运用流行的通俗文艺小说的写作手法,常常选用侦探小说体裁。和巴尔扎克、狄更斯、陀思妥耶夫斯基等其他伟大的作家一样,雨果利用详细的情节结构来直观地展现资产阶级社会的社会冲突。犯罪、侦查案件、搜捕嫌疑犯——只是为了解决永恒的罪与罚的难题的辅助手段。

陀思妥耶夫斯基高度称赞雨果的这部小说。他在一封信中写道:"与我们所有文学大师的观点不同,我认为《悲惨世界》要高于《罪与罚》。"与此同时,陀思妥耶夫斯基也指出:"对《悲惨世界》的爱并不影响我看到其中的很大的缺点。冉阿让的形象被描写得如此有魅力,有太多典型化的、极度优秀的描写……还好,雨果笔下他的情人们极其荒唐可笑,真是下流的资产阶级法国人!"

在《悲惨世界》中,雨果运用了一些现实主义艺术中重要的规范。现实性首先体现在他对当时社会伦理矛盾的深刻洞察。雨果解释了这些矛盾,公正地描述了法国社会中不同阶级,特别是人民所处的境况。作者用心地用史实证明小说中展示的历史事件,创作出社会定型的人物。作品中的一些主人公(冉阿让、芳汀)是来源于生活的典型形象。作品的某些部分(例如对巴黎排水系统详尽的描写)受到了自然派的影响。

在雨果接下来的一部小说《海上劳工》(1866)中,他对全方位领悟现实的追求得以体现。雨果多年在海边生活,大海彻底成为作家的心之所向。以《我的命运》为题,雨果描写的海浪之景举世闻名。雨果的小说是一首关于大海的长诗,在他笔下,大海时而令人心生敬畏,时而对人展露仁慈。在《海上劳工》中最重要的是出现了象征性的人民大海的形象。

雨果一如既往地憎恨资产阶级。对于小说中的反面形象克吕班和朗泰纳来说,利益是其动力。在运用传统浪漫主义对比手法的条件下,他们的对立面是大海的劳动者。其中的代表便是吉利亚特。他的善良、悲惨和孤独都令人联想到冉阿让。但是吉利亚特首先是劳动者。他给自己提出了似乎是无法完成的任务:救出沉船的发动机。具有理性力量的人类和被赋予灵性的大自然相抗衡。在这场非凡的交锋中,雨果笔下的主人公建立了普罗米修斯的功绩。

在小说序言的草稿中雨果提到,他想歌颂劳动、意志、自我牺牲,他想歌颂使人变得伟大的一切。作品的一部分被命名为《沉重的劳动》。吉利亚特既是画家、设计者,又是普通工人。"刚干完一项工作,另一项工作接踵而至"——这就是叙述的主题。雨果展示了工人肩负的所有责任——在这

一点上他和《萌芽》的作者左拉遥相呼应。但雨果的艺术创造在于，他重建了对于胜利的光荣劳动的喜悦。雨果的作品不仅只有歌颂大海的诗，还有赞美劳动、赞美人类征服自然的诗作——这对浪漫主义来说是新的主题。

小说《笑面人》充分展现了雨果的人文主义精神。这位后来的浪漫主义作家在这部作品里似乎又一次向现实主义流派的作家走近，特别是狄更斯。在小说中能感到雨果和陀思妥耶夫斯基的呼应，两人都认为让无辜的儿童流泪是重罪。小说的主人公——格温普兰在孩童时期就被拐卖儿童集团故意伤害为畸形。随着曲折离奇的情节发展，被社会遗弃的格温普兰，这个被售卖的小丑，变成了英国伯爵。小说的高潮来源于格温普兰在伯爵府里的话。小说中的格温普兰和《海上劳工》里的吉利亚特一样，成长为强大的人。他说道："我来自人民……我代表全人类……我是一个人。"他所遭受的就是整个人类所遭受的。 ·286

在这部小说里，浪漫主义善与恶的对立由人物形象系统来展现，带有对产生和现实主义类似的这种冲突的社会根本原因的深刻认识。作家本人认为，这部作品应该命名为《贵族》。这是关于封建英国，关于受贵族压迫的人民的命运的故事。"贵族在将死的战栗中抽搐，而英国人民在发展壮大"，雨果如是写道。小说《笑面人》中的行为是属于过去的。对于作家来说，向历史小说的过渡是必然的一步。

散文家雨果总结性的、最后一部作品是小说《九三年》（起初命名为《革命》，1874年）。《九三年》和雨果之前的小说联系紧密（孩子的命运问题都是主要内容）。但是在这部作品里原则上有一些创新。创新的产生首先是因为小说写于巴黎公社之后。作家对于公社的态度是矛盾的：雨果批判公社领导人的行动，同时又声明接受他们的原则。雨果在写作《九三年》时没有回避当时历史的直观教训。其中之一就是不能推崇冉阿让精神所代表的仁善人道主义。在《九三年》中，被乞丐救了的君主制暴乱领袖朗特纳克当即对当地居民进行血腥镇压。冷酷残忍的朗特纳克代表的是与共和主义斗争，为了死亡，而不是生命而战的君主制。

在小说结尾处朗特纳克的行为初看起来让人甚是费解：为了救三个孩子，朗特纳克将自己交到了共和主义者手中。这里不符合现实主义形象的发展，但是却符合浪漫主义形象：雨果要证明在最冷酷的人的身上道德因素的胜利。作者不由自主地欣赏朗特纳克，欣赏他的智慧、冷静和无畏，但同时坚决批判他。"不能做反对祖国的英雄"。朗特纳克于黑暗中出现，在黑暗中消失。他是遭历史唾弃的事业的代表。

在君主制和共和制的决斗中，雨果完完全全地支持后者。但是共和制究竟是什么样的呢？

社会救助委员会委员西穆尔丹和自己的同僚，旺代暴动共和军领袖，他的学生戈万进行了争论。西穆尔丹是共和主义恐怖派的代表，戈万——共和主义善良派的代表。在君主制—共和制之争中，得出的回答都是一样的。但是这次情况比较复杂。相对立的双方相对而言都是正确的：西穆尔丹和戈万是“真理的两极”。

西穆尔丹本人就是“九三年的缩影”。他的纲领就是民主资产阶级共和国的纲领。他是共和思想的狂热者。在这方面，这位曾经的神甫很像朗特纳克。作者原则上反对共和主义恐怖派。雨果所批判的恐怖是“流血周”，是对公社成员的残害：“我们本身最近也出现了类似的习气”。与此同时，雨果刻画了真实的历史场景：拉图城堡，保护朗特纳克的堡垒——其实是“地方巴士底狱”，是可怕的监狱。共和主义者的残酷是对君主主义者暴行的回应。

与西穆尔丹相对，戈万坚持空想社会主义立场。为作者所喜爱的戈万是光明的形象。在小说悲惨的结局中，戈万指责自己，因为朗特纳克救了孩子而放了他。法庭上戈万要求判自己死刑。西穆尔丹判决他以死刑，同时自己也最终选择了自杀，追随他而去。如果说朗特纳克是可怕的过去，西穆尔丹是严酷的现在，那么戈万就是光明的未来。主人公们亦敌亦友，他们之间的矛盾反映了历史进程的深刻特点。

《悲惨世界》的创作原则是独白，为了向人们宣传。《九三年》是一部对话性的小说，其中作者要阐明真理。双方意见的碰撞如刀光剑影。作品体现了雨果一贯的风格——警句累累，形象丰富。

《九三年》标志着法国历史小说的复兴。继巴尔扎克的《朱安党人》和梅里美的《查理九世时代轶事》之后，雨果又重回这种体裁。他不仅仅展现了浪漫主义，还创作了革命现实主义小说(在这个意义上，正在从《九三年》走向法朗士的《众神渴了》)。作品的中心，人民——旺代的暴动者一方面来说，是落后愚昧的，而另一方面来讲，他们又是有觉悟的、革命的、严苛而伟大的。小说的主人公之一丹东，在城堡围困之时救出了营长收养的孩子，建立了功勋。青年人的命运是小说探讨的主要问题之一。“要是没有这些孩子们，战争的走向也许就会改变”，一个士兵如是说。在雨果充满了社会历史尖锐问题的小说中，投入到解放战争中的人民大众的形象变为了革命历史的史诗。

287・

雨果的组诗《历代传奇》(分部出版于 1859 年，1877 年，1833 年)将其对最广泛总结的追求，和记录全人类历史的追求诗化地予以体现。

众所周知，雨果在《历代传奇》中和《古诗》(1853)的作者，梦想复活古代文明的勒孔特・德・李勒相似。但是雨果思想的天马行空与帕尔纳斯派

的冷漠相对立。雨果志向宏大:"将人类镌刻在某个循环的史诗中,持续而同步地在历史、传奇、哲学、科学方面全方位地描写人类,并将各方面统一于向光明前进的伟大运动中"(第一部分的序言,1857 年)。

雨果创作长诗传奇,致力于记录能表达出苦命人"永恒的受难者"的观点的民间传说。他慷慨激昂地叙说从古希腊罗马至今的统治者的罪行。长诗以戏剧情节起始,经历情节的高潮,以出乎意料的结局收尾。那些年里雨果远离了剧本艺术,在自己的历史散文作品和历史诗作中充分运用了戏剧性的手法。

雨果忆古品今。在讽刺诗《贪吃鬼》中,雨果毫不留情地批判了同时代的欧洲统治者——俄国沙皇、英国国王、奥地利和普鲁士君主。《历代传奇》其中一部分的标题宣告:"警告和惩罚"。此处,惩罚的概念愈加增添了概括性的历史意义。

《历代传奇》描写生动,诗风动感,格律丰富。雨果最常使用的是十二音节亚历山大诗体。该诗体庄严的风格最能表达出历史事业的伟大。《歌谣集》和《海盗之歌》中运用了民间诗歌韵律。诗歌抑扬顿挫,表现出了战斗的轰鸣声和大海的咆哮。没有哪部作品能像《历代传奇》一样,完美地展现出雨果天赋的力量——雨果是语言的画家。

《历代传奇》的内容没有涉及法国人民的革命斗争。但是从流放中回到了拿破仑三世的法兰西第二帝国衰落后的 1870 年,雨果成为了战争和新革命的直接见证者。在诗集《凶年集》(1872)中讲述了那时正经历艰难考验的人民的命运。以 1870 年 8 月至 1871 年 6 月之间的事件为主题的诗作,描绘了苦难、折磨和斗争的叙事图景。雨果试图回答那些悲剧年代里的主要问题。在对于法国来说转变为防卫战争、正义战争中,所有力量都应该集中于反击侵略者:

> 法兰西啊,拿起石头、钢叉和棍棒,
> 唤起儿女,让自己充满果敢和力量!

雨果创作爱国诗。多年后在希特勒侵略的年代他的这些诗作在法国依然影响深远。诗人认为,为了保卫祖国,一切的牺牲都是值得的。诗歌集中表达了对公社活动不理解的痛苦的犹疑,抒发了对凡尔赛刽子手的兽行的愤怒。

雨果的创作很早就在俄罗斯受到欢迎。他备受民主诗人青睐。而社会活动也吸引了他。雨果发表的保卫俄罗斯革命者的演讲引起了巨大的共鸣。他致信逮捕了民粹主义者哈特曼(他暗杀亚历山大二世失败,后藏身

于法国)的法国统治者。列夫·尼古拉耶维奇·哈特曼因此得以被释放。雨果这位法国作家关于“二十二人案件”(1882)的呼号在俄罗斯广为人知，并且使民意党人免于死刑。列夫·托尔斯泰谈论雨果时说:“他是对我来讲最亲密的诗人之一。”托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基将《悲惨世界》列为世界文学中最杰出小说之列。高尔基针对法国写道:“你的儿子雨果——你光荣的皇冠上最耀眼的宝石之一……”

288·

在浩瀚的文学遗产中,雨果不是总能经受住时间的考验。他的激情不是总能感染我们,演说有时也不能让我们信服。但是对于二十世纪艺术来说,雨果作品的意义是毋庸置疑的。时间证明了,在法国的那些攻击雨果文学遗产的人是错误的。罗曼·罗兰悲愤地写道:进入法国科学院的正确道路是——“败坏维克多·雨果的名声”。

雨果的诗歌对于法国文学以后的发展具有特别的意义。莫洛亚在《雨果传》(1954)中分析了由雨果通向波德莱尔、魏尔伦、马拉美、瓦雷里的丝丝联系。雨果对于抵抗派的诗歌,特别是阿拉贡,产生了深刻的影响。在反侵略时期,地下出版机构一版再版他的诗作和对法国人民的爱国呼告。在自己的作品中,雨果提出了一系列社会生活的基本问题,并试图从人文角度解决,问题包括:和平与战争,进步和革命;一直令他费神的伦理问题——包括其中最重要的善与恶的斗争。这些问题也是最贴近我们这个世纪的人的。

7. 自然主义　埃米尔·左拉

对自然主义同法国现实主义文学相互关系的评价是一个十分复杂的问题。在不同研究者的笔下评价差别很大:有的认为,十九世纪下半叶法国文学的发展是自然主义与颓废主义走向衰落的过程;有的认为,十九世纪六十至八十年代法国小说是现实主义传统内在的自身运动,而“实验小说”理论、决定人们行为的“遗传、环境与时代”公理,以及自然主义学说中其他易遭诟病的观点,则不应被纳入此列。在法国文学研究界,也有人把自然主义等同于十九世纪现实主义,认为其摆脱了浪漫主义并体现文学家对精准观察现实和真实再现现实的追求。

与这种超历史评价视角相对立的,是另外一种较为缓和的观点:自然主义是十九世纪六十至八十年代这一具体历史时期的文学流派,它不是与狭义的“自然派”等同的概念,也不仅仅包括各种理论学说,尤其是在自然主义理论家和领袖埃米尔·左拉的创作中。

法国文学中的自然主义流派经历了几个时期的发展。准备阶段是十九

世纪五十年代所谓的保卫现实主义之战，作家尚夫勒利和杜朗蒂同画家库尔贝合作，攻击走向衰落的浪漫主义的陈规旧套，号召使用文献和通过观察进行文学创作。十九世纪六十年代龚古尔兄弟则是在精挑细选真实材料的基础上，在现实主题的作品中准确地描绘细节。早在“自然主义”一词问世之前，龚古尔兄弟的小说中就已经出现了连左拉的“实验小说”理论都相形见绌的“神经病理论”和“环境文献”。所以事实上，文学中的自然主义流派比左拉的主要理论形成得要早。此后，参与到自然主义运动中的作家们的创作呈现出一种复杂的混杂状态：既有深思大义的真正现实主义，也有视野狭隘的自然主义。自然主义理论的缺陷使其作品中有不理想之处，作品中人物性格被偷换为性情，生理因素取代社会因素排至首位，而经验材料取代了分析概括。这些负面特征充分体现在“自然派”作家的创作中，自然主义流派形成于上世纪七十年代后半期，并出版文集《梅塘夜话》宣传其主张。自然主义的创始人无疑是左拉。但是，他的作品超越了狭义上的自然主义学说。

埃米尔·左拉的文学、评论和社会活动对法国精神生活和文学过程起到了非常重要的作用。左拉创作的影响在很大程度上决定着十九世纪七十年代之后法国小说的发展主线。这段时期叙事文学的所有其他流派（不论与左拉观点相近还是相左），都与左拉的写实性情爱小说，与他看待和描绘世界的独到方法以及对艺术之使命任务的理解，始终在一定的关系中相互作用（推崇或排斥）。

与此同时，不论左拉的艺术方法还是他的美学观念，绝不是僵化的模式。左拉的创作是一个复杂的现象，其中既体现着自然主义的原则，又发展了巴尔扎克的现实主义传统。 ·289

这是现实主义在十九世纪下半叶衍生出的分支，但因为它涂着生理主义的油彩，戴着决定论理念的锁链（有时左拉自己也觉得决定论对于创作是束缚），所以毫无疑问已经失去了前一文学发展时期的优秀潜力。从另一方面看，也可以说它为文学发展带来了新动力，开拓了新视野。

左拉敏锐地关注社会现实中的新现象，深感作家肩上的道德责任（这与他本人主张的客观主义理念相悖），揭露黑暗并嫉恶如仇；与此同时，他也不懈地探索可以替代资产阶级社会关系的新型关系。左拉之所以对社会进步坚信不疑，是因为他相信人，相信人的天性中固有的精神价值，尽管他作为自然主义理论家，他倾向于认为人的天性不过是遗传因素和生理本能的游戏。这些矛盾在左拉去世前都没有根除。但是作为一个艺术家，他取得了不可估量的现实主义胜利，而不是体验自然主义的失败；作为一个评论家，他不仅首创了“实验小说”理论，而且慷慨激昂地抨击了艺术界对资产

阶级现实和资产阶级道德的美化；作为一个社会活动家，他为公平的胜利和人道而斗争。

经过了漫长的上下求索，左拉最终走向了社会主义理想。八十年代末他的观点众所周知："每次当我开始研究某个问题，我就遇到了社会主义。"

左拉领会了前辈们的很多优秀创作特点：巴尔扎克的史诗气魄、福楼拜对艺术的无私奉献、龚古尔兄弟的入微观察；与此同时，他也形成了自己积累生活材料的方法。他多年笔耕不辍，终于达到了写作生涯的巅峰，创作出了被他自称为新版《人间喜剧》的系列小说——二十卷之巨的《卢贡-马卡尔家族》(1871—1893)。



埃米尔·左拉像 1875 年

埃米尔·左拉于 1840 年 4 月 2 日在巴黎出生。左拉的童年和青少年时期在远离法国首都的小城艾克斯度过。1862 年他进入巴黎最大的一家出版社工作。

1864 年，左拉收集了他不同时期写的浪漫主义小说，并以共同的题目《给妮侬的故事》发表出来。抒情主人公憧憬这一个美好的世界，但这个世界是脆弱的、虚幻的。他经历的生活无情地使他清醒。

左拉的第二本书《克洛德的忏悔》完成于 1865 年。在这本书中他仍然使用浪漫主义流派的方法，但实质上已经和浪漫主义进行论战。

在小说《马赛的秘密》中左拉已经表现出对社会问题的兴趣，此时他正在写"生理学小说"《黛莱丝·拉甘》(1867)。年轻的左拉在创作中的这两种倾向促使他构思《卢贡-马卡尔家族的自然史和社会史》。在他的第二部著作《黛莱丝·拉甘》的序言中，他描述了自己的构思："在《黛莱丝·拉甘》中我研究的不是人的性格，而是性情。在这一点上体现了全书的意义。我停留在这些个体身上，他们受自己的神经和血液的声音支配，丧失了自由表达自己意志的能力，他们的每个行为受自己肉体所支配……"

290 ·

生理因素对人的影响问题在小说中占据中心地位：情人的罪行和惩罚

（罗拉娜和黛莱丝患上了神经病）首先是由于他们的性情特点决定的。左拉在艺术中遵循“客观”原则，摒弃直接的作者评价，完全客观地讲述主人公的命运。

1868年，左拉出版了第二部“生理小说”《玛德莱纳·菲拉》，作品人物被赋予了比《黛莱丝·拉甘》主人公更细腻的心理构造。因此它似乎使“实验”更复杂。在同必然的生理规律的斗争中主人公可以依靠意志和理智，但他们还是遭受了失败。

在创作自己的作品时，左拉很多时间进行政论和评论活动。他在主要报纸和杂志社工作，与著名作家和评论家见面并互通信件。他的理论观点在十九世纪六十年代末形成了一个特定的系统。左拉要求文学作品具有文献精准性，依据“人学”的成就（承认环境和遗传的重要作用）进行细致入微的观察。

在此期间，他多次谈及创作中主观因素和客观因素的相互关系问题。现实主义艺术是客观的，它的“幕布”再现原原本本的现实，但作为个体的文学家的作用是什么？要解决这个问题，左拉提出一个公式：“艺术作品是透过艺术家气质的棱镜而折射出来的现实一角。”

左拉关注艺术家气质的意义，着眼点不仅仅是创作心理。因此，左拉以自己的方式肯定主观因素在艺术中的作用，试图克服他所排斥的漠然事实立场在本质上的矛盾性。他对“现实主义”的概念做出了广义解释，在六十年代末发表的艺论文章（文集《我的沙龙》）中赞赏库尔贝、马奈的画作，认为他们两人的作品是现实主义创作的典范，是与腐朽的艺术学院派格格不入的生活真谛。与此同时，他的反波拿巴主义政治观点也日趋成熟。左拉观察第二帝国时期的生活，每年用更多的精力表达对其政治秩序的反对态度。这个时期他的政论演说表明了对共和制抱有好感。

从1868年开始，左拉生活的主要目的是实现宏伟的理想——系列小说《卢贡-马卡尔家族》。在着手这个多卷本的著作时，左拉已经是遗传理论和“生理小说”的热忱的拥护者。在最初的草稿中左拉专注于自然情节。后来在提供给出版商拉克鲁瓦的计划（1869）中，拟定了作品的主要的人物，并对原有构思做出重大补充，设置了双重的目的：从艺术上图解影响人物性格的双重法则——生理法则和社会法则。在计划中有很多与遗传因素在人的命运（父亲欲望的产物、离奇的遗传效应、奇怪的情况下遗传犯罪等）中的作用相关的公式。但左拉也说过，他愿意描绘国家政变，用炽热的烙铁给贪财者的世界打上烙印，描写行将就木的贵族人物，讲述战争、工人地位的真相，以公开描写事实为下层阶级要求空气、光明和教育。

在为时二十四年《卢贡-马卡尔家族》的创作中，左拉越来越重视社会问

题。他作品中广泛的社会问题,越来越脱离生理学这个主题,在小说中卢贡变得崇高和马卡尔退化的原因不是遗传命运,而是人物生活的社会环境。家庭本身不是"遗传"的生理单元,而是一个日趋解体的社会单元。

在左拉的终稿中,众所周知,他拟定了副标题:《第二帝国时期一家人的自然史和社会史》。这个副标题符合作者在创作过程中给自己设立的任务。系列小说二十卷本的每一本都代表了卢贡-马卡尔家族的这个或那个分支,但是,除了极少数例外,"一家人的历史"的范围是为情节服务的,帮助作者把单个的故事连接成一个叙述整体。

291・

若要将左拉视为一个庞大社会画卷的创作者,就只能从整体上想象他的构思。从《卢贡的升迁》到《崩溃》,从1851年国家政变到色当灾难,这是按时间顺序排列的"一个家族的历史"。但是左拉只是形式上使自己限制在第二帝国的历史之内。实际上左拉把自己的观察扩展到第三共和国时期,并描写了几乎整个十九世纪后半叶法国社会的生活和习俗以及民族的历史命运。在《萌芽》、《金钱》、《崩溃》以及其他很多作品中都有对七十至八十年代最重要的政治事件直接或间接的回应。因此,《萌芽》的构思与八十年代法国罢工运动的高涨直接相关,小说《金钱》是在巴拿马丑闻发生之前的氛围中创作的,小说《崩溃》的创作背景是法国民族主义分子准备对德发动复仇战争。

左拉在作品中为了描写现代生活的主要趋势,这个时期不仅创作了一系列他笔下的文学人物,而且创作了十九世纪初资产阶级社会的典型文学形象。这种巴尔扎克式的未来投影,出现在他的许多作品中,在描绘新形式的资本和金融大鳄,在探讨劳动力问题时尤为显著。左拉打开了一扇为读者所不熟悉的社会世界的大门:使读者有机会来到拿破仑三世的宫殿,带领读者深入巴黎的底层,来到贫困饥饿区,讲述广大矿工的生活,讲述资本家榨取暴利的新方法,讲述影响成百上千万人命运的庞大金融企业和工业企业;他不仅创作了不同社会群体的代表,也刻画了人的集体,大量工人、农民和士兵的形象。

在巴黎公社(1871)之后完成的小说《卢贡的升迁》,成为左拉整部社会史的开端。事件的地点作者并没有选择巴黎,而是选择在外省,一个南方小城普拉桑,这里更加清楚地展现出1851年君主制政变的反动本质和资产阶级狡猾的角色。左拉带着欣喜且浪漫的昂扬情绪讲述了奋起斗争的民众那狂飙般的游行队伍。

《卢贡的升迁》之后左拉创作了一组小说,描述了贪婪的攫取猎物的"胜利者"的庆典。其中既有利用毁坏巴黎老街区作投机生意的掠夺者萨卡拉(《贪欲》,1871年),也有君主制的支柱——"在阳光下膨胀",即靠成功经商

大发其财的反动资产阶级(《巴黎的肚子》,1873 年)。议员和部长也成为猎物。在拥护帝国并管理国家事务的社会支柱中,有政治冒险家欧仁·卢贡(《卢贡大人》,1876 年)等。

在下一组小说(十九世纪七十年代末至八十年代初)中,左拉展示了社会丑恶现象是如何侵蚀外表繁荣的帝国的:关于巴黎的手工业者(穷人、生活无保障之人)的小说(《陷阱》,1877 年),有关扑倒在名妓脚下的巴黎资产阶级的小说(《娜娜》,1880 年),有关一个凶恶虚伪的资产者的小说(《渣滓》,1882 年)。

左拉首次描写普通百姓的生活是在小说《陷阱》里。他力图描绘法国第二帝国时期全面的社会活动,决定在小说中突出从官方资产阶级艺术观点来看禁止的主题和事实,想到要创作一部以工人为主人公的作品,指出到目前为止对工人的描写都不真实。之前法国小说家不是完全绕过工人阶级,就是将其放在抽象浪漫主义的层面。很多文学家认为普通劳动人民的生活在美学上是不知感恩的材料,是平庸的极端表现。

左拉在创作《陷阱》时,也谈论了描绘下层阶级生活的文学家遇到的美学上的困难:"只有体现人民生活的伟大和真理才能使我逃脱卑鄙的阴谋……内容贫乏,所以应该尽量使其真实,以体现出准确之美。"(《陷阱》的草稿)

这部作品,同很多其他小说一样,粗劣的细节过多,生理侧面常常遮蔽了社会侧面,场景描写又常常挤走了心理展示。但是,尽管有这样那样的自然主义"瑕疵",《陷阱》在法国小说史中仍有着特殊的地位。第一次在法国文学中出现了这样的小说:生计无着陷于贫困的下层阶级不是多愁善感,而是非常的率直。在资本主义制度下,在读者面前呈现出一幅在资本主义下令人发指的不公平的社会关系。左拉描绘了一幅巴黎手工业者身体和精神退化的可怕的图景。 ·292

左拉在《陷阱》的序言中写道,在任何情况下都不应该得出这样的结论:"整个民族是不好的。""……我的人物并非匪类:他们只是无知和由于居住环境、严酷的工作、贫困而变得堕落。"

十九世纪八十年代后半期左拉创作了一组小说,所有一切都证明了即将到来的体制危机:关于罢工工人的小说(《萌芽》,1885 年),关于一家大型金融公司倒闭的小说(《金钱》,1891 年)。事件获得了很大的规模。整部史诗是以小说《崩溃》(1892)结束的,讲述了第二帝国的崩溃,在战争时期显露出腐败。

《卢贡-马卡尔家族》描写了全球大规模巨变的形象,人们的物质生活和意识进入工业金融时代:城市的增长,财富的积累,科学和技术的进步。但

同时，左拉断定这种新的文明是根本反人道主义的。人们在社会中被那些自己产生的力量所抑制：浪费精神、贪图权利和享乐、依靠弱者实现野心。因此，左拉塑造了一些重复出现的打闹、毁灭和死亡的形象，更加有机地和社会条件相联系，与人们本性的生理认知相比。第二帝国建立在被镇压起义军的鲜血上：被宪兵射杀的年轻人西意维拉的鲜血凝固在家族墓碑上。小酒店"大屠杀"（小说《陷阱》书名的直译）对常客——劳动人民来说是致命的，就像1851年波拿巴分子的子弹对人民来说是致命的一样。《贪欲》、《金钱》、《崩溃》是左拉时代社会存在的象征形象。

但是在其史诗中也有其他名称体现了左拉的希望，他生命的支点：从1884年的《生命的喜悦》，到1886年的《创造》，再到1887年的《土地》，直至《萌芽》。这些名称构成了一系列珍品，左拉后来给他的史诗起名为《四福音书》。持久性与热爱生活，文学创作的巨大幸福，工人和农民诚实的劳动，直到生生不息的人民，这就是左拉在《卢贡-马卡尔家族》中发出慷慨陈词的同时所抱定的信仰。这些正面价值中，很多在左拉之前就已经被置于法国文学界艺术思想探索的中心（浪漫主义和现实主义——雨果、乔治·桑、巴尔扎克和福楼拜），但是充满生活真理和富有历史洞察力的劳动人民生活图景，首先是小说中的挖煤工罢工的形象描述，是左拉的一大创新。左拉费力想出的小说名称把读者带回了芽月十二日事件，共和国的第三年饥饿的人民涌向国民议会，高喊着"面包和九三年宪法"。因此，芽月，大地回春的月份，使人联想到即将发生的社会变革。左拉现实主义的预见力在这里上升到一个新的水平。

小说《萌芽》、《金钱》和《崩溃》在二十卷系列小说中形成了独特的三部曲，实现了左拉最富有成果的世界观和文学手法。这些全景作品浓缩了十九世纪后半叶法国国家生活的社会历史矛盾中最重要的时刻。此时左拉在象征性鸿篇巨制的创作中达到了炉火纯青的地步：证券行情大波动爆发和银行家在地下室载满黄金（《金钱》），《发狂的矿井》和《黑色的复仇军》，为了《未来的收获》从地下走出（《萌芽》），皇帝的镀金马车无目的地沿着军事道路闲逛（《崩溃》）。

《崩溃》中加强了历史主义感，这在该系列的第一部小说《卢贡的升迁》中就出现了。第二帝国的军事冒险注定要走向毁灭，因为这首先是反人民的。军队没了士气和团结，注定在决战前失败，尽管有人民的英雄儿女创下爱国功绩。《崩溃》的巨大贡献在于它敢于描写凡尔赛分子对公社保卫者取得胜利后疯狂制造的恐怖，在他看来，巴黎公社是一个误区，但其成因则是爱国热情受到了欺骗。

左拉自然主义的局限表现在《卢贡-马卡尔家族》中对人的个性的描绘。

左拉的人物在很多情况下都是片面地对待世界，其行为和决定由世界的“本性”和形势所决定。在这方面，左拉的“缺失”是显而易见的。较有深度的是三个年轻人的形象：《萌芽》中的埃蒂安，《崩溃》中的莫里斯和让。所有这三人都经历了在获取历史经验之路上的锤炼并形成了各自的性格，这是左拉的主人公很少有的。莫里斯，志愿参军，逐渐从沙文主义的狂热中解放出来，接受巴黎公社的思想，并为之贡献一生。艾蒂安在阶级斗争的考验中历练；让经历了战争和自身悲剧错误（无意误杀朋友）的考验。他们俩在小说结尾迎接他们注定创建的未来，尽管经历了“崩溃”。 ·293

《金钱》中的形象萨卡拉也具有非同寻常的多面性。这个大生意人和金融家心地宽广，但他的社会角色不可避免地使他的活动结果丧失人性。

在左拉的巨著中，显然，并不是所有的作品都是等价的。作者有时会重复（如《渣滓》、《生命的喜悦》）。生理主义和对病态的过分关注造成了《土地》和《人面兽心》（1890）的文学弱点，左拉在这两部小说中比其他作品更加遵循他仿照科学实验提出的“艺术实验”理论。左拉系列史诗的巅峰之作是《崩溃》，而不是安逸闲适的《帕斯卡尔医生》（1893），后者不过是表现一个家庭历史的终结并暗示其后代有可能复兴。但是整体上左拉宏伟的构思得到了富有表现力的文学体现，成为欧洲小说发展的一个新阶段，打开了小说创作的新视野。

左拉在创作中运用的大量手法，是自然主义文学不可分割的一部分，但是不应将左拉的艺术创作归结为这些手法的简单堆砌。所谓“在特定的环境中通过性情的棱镜折射遗传性”，不过是一个抽象的原则，左拉从创作《黛莱丝·拉甘》和《玛德莱纳·菲拉》时起几乎从来没有将其化为文学形象。真正用这一原则武装自己的，只有“自然派”的模仿者们，但也正因为如此，他们的书才称不上艺术作品。左拉是史诗小说的大师，用的是完全不同的武器。当代批评界的评论揭示：左拉用一整套惯用的象征、联想的交叉、隐喻、遣词造句原则，创建了一个前所未有的文学体系，左拉的每部新作品都是对这一体系的丰富和独特体现。

左拉文学天赋中最强大、最新颖的一面是文字优美，对实物世界所作的文字描写栩栩如生。在他笔下，实物世界变成一幅幅富有动感、斑斓亮丽的画面。《爱的页面》（1878）中巴黎的四季全景画堪称经典；商店柜台里浅白色布料和多种颜色的花边（《妇女乐园》，1883 年）令人难忘。《贪欲》里雷奈房间的描述，各种瓷器、家具和织物也是色彩纷呈。舞会上她戴着闪闪发光的钻石，穿着黑天鹅绒礼服衬托出白皙的皮肤，仿佛活生生的雷诺阿的肖像画。

在左拉的印象主义描写中必须指出两个特点。龚古尔，印象主义写作

的创始人，选择描述的对象通常是风景或建筑(《热尔韦斯女士》中的教堂，《勒内·莫普兰》中的河边)；他们热衷半明半暗的色彩、即将熄灭的光、静物画和室内装饰。左拉需要阳光、炽热煤气灯、灯火通明的城市景观、丰富的色彩。左拉使用颜色时有独特的象征意义，黑色和红色，鲜血和黄金，黄昏和火。他是"水彩壁画"的大师，而不擅长"小型彩画"，他用大型涂刷写作。在著名的《奶酪交响曲》(《巴黎的肚子》)中没有任何音乐，对于左拉来说重要的不是修饰语，而是它的语义内容，传达触觉、嗅觉、味觉的效果。这里表现出左拉对实物世界的感性具体描绘的偏爱。

左拉的另一个无与伦比的写作特点是针对有着集体感情和感受的人群：《娜娜》中在剧场里听第一次演讲的观众，赛马场吼叫的常客；《创造》中"受歧视者沙龙"艺术展上那讥讽挑剔的艺术爱好者们；沉迷于打折购物的消费大军(《妇女乐园》)；交易所倒闭时疯狂的股民和经纪人(《金钱》)；爬向卢尔德圣母神坛的一群不幸的残疾人；直到威力无比的民众，他们在《萌芽》中还手无寸铁，到《崩溃》时已大获全胜。左拉按照绘画构图的规律进行描写，层次分明，在描写众人的动作和喧哗时，用色彩的斑点突出某些浮雕式人物。

294·

左拉的小说尽管各具独立完整的象征性描写，在结构方面各部作品是密切关联的。描写围绕着贯穿整部作品的一两个形象建立。在《娜娜》中主要的形象象征是女主人公自己，她的生命和死亡体现着第二帝国整个社会道德体系的腐朽和衰败。《巴黎的肚子》的主人公是一个市场，其中"肥头油脑"的奴才无情地驱逐"瘦削的"梦想家弗洛伦特。左拉把资产阶级文明所产生的机器拟人化：《萌芽》中地下隧道的迷宫，《衣冠禽兽》中的蒸汽机车。东西、机械和房屋可以象征对人敌视或友好(非常少!)的自然力。左拉的象征性描写是克服自然主义直白陋习的手段之一。

左拉的对手因他忽略了"优雅的"形式感到气愤。但左拉追求的不是优雅，而是富有表现力的风格，在这方面效仿巴尔扎克。左拉的作品中有技术和科学术语、俚语、民间短语、粗鲁的甚至是骂人的话，赋予其主人公用习惯语汇说话的权利。左拉的这种自由开放的语言风格为二十世纪文学所继承。

十九世纪八十年代初，左拉首次为自己的宏大艺术工程作了理论总结。1880—1881年左拉的主要理论文集出版：《实验小说》(1880)、《我们的剧作家》(1881)、《剧院里的自然主义》(1881)、《战争》(1882)、《文学文件》(1881)。这些文集收入的大部分文章，早在为确立自然主义而斗争时就完成了，但现在这些文章合在一起，能使我们对左拉的美学立场有一个完整的认识。在九十年代中期，在文集《新战争》中，左拉重申自己忠诚于自然

主义(1897)。

要厘清左拉的理论观点,更重要的是先弄清楚这些观点与批判现实主义和自然主义创作实践的关系。对于左拉来说,“自然主义”和“现实主义”是相辅相成的概念。左拉多次强调说,就连“自然主义”这个词都不是他的发明。左拉将作为文学流派的自然主义等同于现实主义,其立论出发点是,二者都是文学家对生活真相的表现。左拉要求自然主义作家有广泛的现实涉猎,号召他们描写人民的生活,把自然主义和文学进一步大众化的可能联系起来。他敏锐察觉到这个时期文学中出现的反现实主义趋势,并坚决反对。然而,恰恰是对艺术真实的理解使左拉的理论有别于真正的现实主义。

在高度评价伟大前辈遗产的同时,左拉认为自己独特的贡献在于,他用理论丰富了现实主义,使之具有“科学的基础”,并提出了“实验小说”。他有一句传世名言:小说家只需为将来的作品收集足够的材料,如果材料足够,小说不写自成。小说家只需“符合逻辑地分配事实……”(《实验小说》)因为将学者和艺术家的活动等同起来,左拉最终走向了实证主义的客观论。在左拉七十至八十年代的理论作品中,对文献和事实的崇拜导致他不理解现实主义理论中“典型”这一概念的本质,对艺术家创造性地概括和评价取自现实的事实这一作用认识不足。左拉说,作家应试验其做实验用的人物:让他们依赖于环境和遗传,并在指定的条件下研究他们的行为。这种人物塑造观也背离了现实主义的原则。左拉认为已经找到了可靠的方法来搭建科学和艺术之间的桥梁,并找到新的前景。左拉不否认社会生活法则的重要性,但将其与人类生理生活的规律相提并论,夸大遗传理论的重要性。

然而,如果认定左拉的理论和方法的优点和缺点平分秋色地存在于他的文学实践中,则是非常错误的。在左拉身上,现实主义者和社会小说家几乎总是占据上风。他时常不得不放弃所作的决定,放弃预定的草稿,放弃精心收集的材料。但是,这些损失得到了补偿,左拉的作品更接近生活真相,更接近以现实主义手法真实再现生活。

左拉在自己的作品中从来不是一个冷眼旁观者。艺术家左拉对成为他描绘对象的那些现象进行了审判。在文学作品中,他克服了在理论著作中所维护的客观主义。

创作于十九世纪九十年代的三部曲《三城记》(《卢尔德》,1894 年;《罗马》,1896 年;《巴黎》,1898 年)没有在作者的思想和艺术形象中补充本质特点。在《普拉桑的征服》(1874)中详尽地表现出左拉反教权主义的倾向。在十九世纪末神秘宗教主义情绪加强的时期,左拉认为,在法国人的精神

生活里有必要对教会实施打击，不再是对某些神职人员，而是把目标锁定为整个天主教阶层。在这方面，左拉的勇气与亵渎神灵相差无几。左拉从上到下揭露了天主教，从卢尔德臆造的奇迹，到罗马教廷恬不知耻的阴谋诡计和教皇自身愚钝的反动。年轻的神甫皮埃尔·弗拉曼最初指望教皇，被“天主教社会主义”的思想所鼓舞。失望的皮埃尔找到了新的信仰：人类的幸福在于科学和劳动的联合。

这种独特的乌托邦理念渗透到了左拉最新的作品——未完成的四部曲《四福音书》(1899—1900)中。最重要的小说是《劳动》(1901)，其中左拉以科学界和觉悟的劳动者之间阶级和解与联合为基础，描绘了一个工业法伦斯泰尔[①]建立的历史。先入为主的计划导致了艺术上的牵强和臆造。但他真诚宣传按社会主义原则来改造社会，因而受到了法国社会党领袖饶勒斯的赞许。

左拉的最后一部小说——在其去世后出版的《真理》(1903)，是一系列事件的文学反映，该作品堪称左拉的功勋之作，它使左拉以一个为重审德雷福斯案大声疾呼的斗士形象为自己的一生画上了圆满的句号。左拉著名的公开信《我控诉》(1898)中，痛斥了挑动法院制造冤狱的政客，引起所有反动势力的狂怒。左拉被立案迫害，生命面临直接的危险，不得不去英国待了一段时间。左拉勇敢的演讲激发了世界舆论，从而导致最终重审德雷福斯案并宣告德雷福斯无罪。但是，左拉并没有活着看到这一天：1902 年他在巴黎的寓所中死于一氧化碳中毒，原因到现在也没有解开，不排除被谋杀的可能性。

五万多人参加了左拉的葬礼。阿纳托尔·法朗士在评价左拉伟大的使命时说：“他是人类意识的一个阶段。”人群中高声呼喊着：“萌芽！萌芽！萌芽！”

那一时代文化交流史的主要篇章应属俄罗斯对左拉的接受。

在早年《卢贡-马卡尔家族》的创作中作家遭受了严重的物质贫困。1872 年，他结识了屠格涅夫。屠格涅夫愿意在物质上帮助左拉，同时能更近距离地认识这位法国小说家，并做起了左拉和俄罗斯出版商之间的中介。同时，左拉多部小说的俄文版已经出版面世。

从 1875 年开始，在屠格涅夫的倡议下，左拉成为杂志《欧洲通报》的巴黎常驻记者，并在那里工作了六年。《欧洲通报》中一共刊登了左拉六十四篇通讯稿。俄罗斯读者经常直接从左拉那里获得他的艺术和文学理论作品

---

① 法国空想社会主义者傅立叶为自己的理想社会设计了一种叫做“法朗吉”的“和谐制度”。他为“法朗吉”绘制了一套建筑蓝图，建筑物叫“法伦斯泰尔”。——译注

的第一手资料，也成为他的作品的最早评判者。在《实验小说》的序言中，左拉写道："俄罗斯在我走投无路的时候重新给了我信心和力量，因为俄罗斯给了我一个讲台和世界上最开明的充满激情的读者。"

俄罗斯文学界高度关注左拉的创作，主要原因在于左拉作品描写社会的丑陋现象和残暴的资产阶级民主制。然而，一些色情小说和生理理论"实验小说"对俄罗斯现实主义传统来说过分冗赘，是俄罗斯评论家难以接受的。萨尔蒂科夫-谢德林在自己的随笔《在国外》中强烈反对《娜娜》。然而，谢德林也附带说明：他承认左拉的文学活动（不过除了他的批判著作）是非常了不起的。

俄罗斯对左拉创作的认可成为俄罗斯和法国文化密切的一个重要因素。

左拉，作为一个文学家、评论家和理论家，对十九世纪末至二十世纪初的世界文学的影响是巨大的。这种影响几乎表现在所有欧洲文学中（尽管出现过"反自然主义"浪潮，但这一浪潮归根结底还是对左拉影响的反动）。 ·296 八十年代意大利现实主义流派"真实主义"，尽管有许多民族特色，仍是在左拉的理论和实践中找到了必要的支撑。在《萌芽》的影响下，豪普特曼创作了《织布工人》，这两部作品类型的相似之处是显而易见的。佩雷斯·加尔多斯受《卢贡-马卡尔家族》的影响创作了以西班牙为题材的系列小说。布拉斯科·伊瓦涅斯效仿左拉，描绘了工人阶级的生活。十九世纪末二十世纪初美国现实主义文学受到左拉的巨大影响。辛克莱·刘易斯和德莱塞说，他们希望按左拉的方式写作，而法国的诺里斯在法国认识左拉后构思了自己的《小麦史诗》。

可以说，左拉对以家族史为题材的作品有很大影响，如高尔斯华绥的《福尔赛世家》，罗杰·马丁·杜·加尔的《蒂博一家》，托马斯·曼的《布登勃洛克一家》，虽然这些作家同自然主义没有密切关系。

《崩溃》的传统对真实讲述战争的小说起到了很大的作用。《火线》的作者巴比塞公开宣称自己是左拉事业的继任者、战士和现实主义者，1919 年发表题为《我们控诉》的文章，号召保护年轻的苏维埃共和国。巴比塞专门写了一本激昂的书（《左拉》，1932 年）纪念左拉，其中谈到他的创作思想的现实意义。阿拉贡在《共产党人》中带着悲怆和激昂表现了 1940 年春天的法国战败，同左拉《崩溃》中的基调一样。

阿尔芒·拉努在自传体长篇小说《您好，左拉先生！》（1962）中恰如其分地把伟大作家左拉的创作看作是具有深远国内和国际意义的现象。

在众多法国文学史中，左拉的名字周围总是围绕着众多的作家，都德、莫泊桑和"梅塘集团"成员，更不要说那些二流的作家了。文学力量的这种

排序我们只能有条件地同意。当然，左拉巨大的权威，他取之不尽、用之不竭的创作能量，进步的社会立场在引领许多作家的艺术思想方向方面起到了显著的作用。然而，最伟大的现实主义作家都德和莫泊桑的创作完全超出了左拉主义的范围，特别是自然主义的理论，有时甚至是与之对立。在十九世纪下半叶的文学过程的全景下，他们共同努力发展了本国现实主义传统，每个人都做出了自己独特的创造性贡献。

8. 阿尔丰斯·都德

都德(1840—1897)作品中引人注目的一点是：左拉的小说中主要退居后场的内容，在都德的作品中出现在了前台。都德主要描写来自不同社会阶层的“小人物”，字里行间透着关爱和幽默。都德注重“小人物”的精神生活，注重表现其梦想和追求。生活的不幸嘲笑着都德主人公的梦想，由于现实环境与光明的人道主义精神格格不入，主人公陷入精神崩溃状态。这样的小人物中，有年轻的诗人，他那易碎的诗歌梦却撞碎于他命中注定要贩卖的坚硬瓷器，最终只好用他未卖完的抒情诗集书页来包裹蛋托(《小东西》)；有印花壁纸工厂的忠厚勤劳的画工，他被卑劣的女人伤透了心(《小弟罗蒙与长兄黎斯雷》)；有被遗弃的私生子，失去母爱，失去追求幸福、健康的梦想，最终失去生命(《杰克》)。在其他情况下，这个“小人物”的要求组成了负面的、有时也是其性格危险的方面，这时都德对其加以幽默或讽刺的嘲笑(《达拉斯贡城的达达兰》、《努马·卢梅斯当》等)。

都德每次在提出社会伦理问题时，都开辟一个新的日常和心理环境，不过其切入角度与左拉不同——更具个体性，有时具有训诫性。他还能挖掘出新的主人公，比如，《杰克》(1876)中工人环境的描写比左拉《萌芽》早了十年。然而，比较这两部作品便可发现，左拉笔下，无论对材料的处理，还是对工人阶级的表现，均是大场景、宽视野。都德不似左拉那样大手笔，他更关注狭小范围内的更细微的生活点滴；都德从来不认为自己属于“自然派”，并对左拉的一些作品和文章持相当怀疑的态度。

297· 都德的创作沿着十九世纪后半叶批判现实主义传统的轨道发展。虽然在他的作品中也能感受到某些自然主义程式的影响，但这些程式处于其作品的边缘：在都德的小说和随笔佳作中，他以特有的新色调和新色彩丰富了法国现实主义文学。

都德的创作与其家乡普罗旺斯的生活有着密切的联系，这对其创作起到了非常重要的作用。左拉也是普罗旺斯人，但和都德不同的是，左拉只有一本小说《创作》中充满热爱地提起了自己的家乡。都德从家乡的生活、

习惯、风俗中汲取了广泛的文学材料。在巴黎获得的广泛文学视野使都德超越了当时普罗旺斯知识界试图建立的“外省文学”。都德为普罗旺斯文化在更高层次上的复兴做出了重大贡献,创作了自己的普罗旺斯人形象——达达兰,不仅成为全法国的,也成为全欧洲的具有典型概括意义的名字。

出生在古城尼姆的阿尔丰斯·都德在父亲去世后,继承了丝绸织造厂,开始先搬到里昂,然后在一所省级中学当老师,过着没有希望的生活,1857年前往巴黎。1860年都德成为拿破仑三世的亲信莫尔尼公爵的秘书,这使得未来的作家都德有机会很好地研究第二帝国的幕后政治活动。极有可能,正是对这一圈子中冒险主义和腐败的厌恶把年轻的都德推向正统主义者的位置(但是,这很少影响到都德的创作,他摒弃了七十年代中期的正统主义幻想)。

1868年,都德发表了第一部小说《小东西》,其中已经勾勒出他全部创作中的许多主题:有炽热灵魂和浪漫幻想的年轻人遇到了生活的平淡乏味、小市民的利欲熏心加上令人难忍的精神干涸与冷酷无情。由生理本能无法抗拒的思想促生的“苦恋名妓”主题,是在实证主义理念的影响下产生的。都德如此,左拉、龚古尔等同时期其他作家亦如此。但是,这个主题是由第二帝国时期的社会现实和其声名狼藉的习俗的瓦解引起的。从这个意义上说,左拉笔下的娜娜和都德小说中差点杀死婴儿的小杂技演员“白杜鹃”一样,是一个真实的形象。

《磨坊书札》(1869)是都德以柔和诗意的抒情风格和民间幽默写成的内容丰富的普罗旺斯题材小说,成为了普法战争前夕法国文学界的新名词。都德的小说中没有理想化的父权,这使得《磨坊书札》有别于乔治·桑的农村小说。都德美化的不是过去,而是生动的自然;他描述的远不是田园的安宁闲适,而往往是带着一种忧伤,有时会拔高这些形象和主题达到更广泛的概括。塞甘先生讲述的山羊故事便是如此:山羊奔向自由的山冈,与狼战斗直到天亮。狼和羊成为追求创作自由的诗人命运的象征。“狼吃了羊,你听见没有,我的朋友?”都德警告其他作家。

这个系列小说还有另一个特点:仿法国古代韵文故事的优雅情调。无论是教皇的骡子惩罚粗鲁无礼的少年侍从,还是修士们原谅炮制“灵药”的何塞神甫醉酒状态下的全部狂妄举动,这些内容都体现出文艺复兴时期的欢乐情趣和自由思想。《磨坊书札》中也有无情的金钱关系闯进爱情、干涉创作的悲剧主题。都德在自己的小说中不是作为漠然的叙述者,他直接面向读者,警告他们,提醒他们……这种抒情的、充满了幽默的短篇,与梅里美雕刻般明快的笔法形成截然对立,同时在某些方面成为莫泊桑小说的

先声。

但在他热爱的普罗旺斯，都德能看到普罗旺斯人其他性格特点的表现，那已经不是民族的，而是小资产阶级的特点。都德正是以普罗旺斯的生活材料为基础创作了最著名三部曲《达拉斯贡城的达达兰》，以绝佳的笔法讽刺了市侩习气。

这个系列的第一部分是《达拉斯贡城的达达兰不平凡的经历》，都德写于1869年——帝国衰败的前夕（这本书出版于1872年）。第二部分《达达兰在阿尔卑斯山》，于1885年出版，第三部分《达拉斯贡城的港口》于1890年出版。在法国，在其他国家，甚至民间传说中都有撒谎和吹牛的主题。但是，都德在表达这一主题时，则突出了社会性和现实性。性情温和的资产者，"以便帽为目标的枪手"胖子达达兰，梦想浪漫的功勋、新奇的地方和名声大振的荣耀。作品中被贬低的浪漫主义讽刺性地模仿了第二帝国的市侩习气、空谈和说大话，以及觊觎英雄事迹；在三部曲的最后一部中，达达兰模仿着流放中的拿破仑。

第一部分对达达兰的讽刺带有纯粹的幽默性质。都德自己说，在达达兰中加入堂·吉诃德和桑丘·潘沙的特点，这样的混合不是健康理性与高尚精神的综合，而只是作者幻想出的一个凡夫俗子。不过，都德对自己的主人公带有一种同情的幽默：达达兰暂时不构成危险，虽然有着潜在危害性，使社会感染上爱撒谎、好说闲话、不负责任的毛病。都德的意图是明确的："达拉斯贡城的病症"传染性强。

十九世纪六十年代，都德作为独特的现实主义者，形成了自己的主题、世界观、文学手法，其中近乎讽刺的轻幽默在那个时期起到了重要作用。

虽然都德经历了痛苦的民族悲剧——1870年战争的失败，但他对巴黎公社的理解甚至不如左拉。不过第二帝国体制崩溃的主题、对毁掉法国军队的无能将领的揭露，以及普通百姓的勇敢和爱国主义在一些感染力强和真诚的小说、随笔中得到体现（如《星期一的故事》、《给与会者的信》和七十年代初的其他作品）。都德为莫泊桑的军事题材小说开了先声。

都德在七十年代创作了一些当代题材的小说。都德仍旧表现"小人物"主题，但大大扩展了描写现实的范围。在《小弟罗蒙与长兄黎斯雷》(1874)中，道德邪恶的化身是巴黎，自杀的里斯列尔的老朋友在绝望中以拳头向巴黎示威。小说《杰克》(1876)的亮点是对波西米亚人圈子的描绘，都德讽刺地使其脱离浪漫主义。被嫉妒贪婪所腐蚀的这些人把艺术的目的看作是取悦公众、报酬、肥缺。正是这样一个"怀才不遇"的诗人阿让特伊，将继子杰克的财产盘剥一空，像狄更斯《大卫·科波菲尔》中声名狼藉的梅尔斯顿先生一样，迫使杰克从事繁重的体力劳动。都德描绘了一个冶金厂，厂中

工匠对待杰克比他的亲友要好上百倍。

在七十年代后半期，都德转向左拉主义之所谓社会小说的创作，他关注的中心不是单个人的命运，而是社会政治形势。如小说《富豪》(1877)、《流放中的国王》(1876年，1879年出版)和《努马·卢梅斯当》(1881年出版)。事实上这三部小说表现的都是第二帝国和法兰西第三共和国时期社会的腐化。《富豪》讲述了一个暴发户让苏里通过黑色手段发了大财，最终却陷入另一场更大的骗局而破产。《富豪》中都德有一句话："这个社会是屈辱和卑鄙的阴暗的混合物……是失去所有的伟大和被所有世纪的恶习打上烙印的时代结出的恶果。"《流放中的国王》更加忧郁伤感：都德没有掩饰自己对忠诚和无私的正统观念的拥护者的好感，但客观上展示了对君主制政权形式的无望，资产阶级腐化不仅侵蚀着让苏里这样的暴发户，而且也侵蚀着"流放中的国王"，使之陷入奢侈和黑暗的投机。在讽刺小说《努马·卢梅斯当》中，都德的主人公，一个普罗旺斯的议员，是真实的达达兰，漫不经心、爱说谎、爱吹牛，不正派，政治上无坚定立场。

然而在这三部小说中，尽管有很多可靠的真实材料成为内容背景，都德没有达到左拉小说的文学力量和价值。一般来说，冲突的主要重点转移到道德层面，冲突本身获得了小范围的、有时是伤感的解决方法。在某些情况下，小说由于有凭有据的事实过于累赘，结构松散，分化成一系列图画。

都德创作的最后时期是十九世纪八十年代，创作了杰出的作品《萨福》(1883)、《不朽者》(1888)，完成了达达兰三部曲。都德成功地在这一时期的小说中把描绘主人公的个人不幸遭遇同揭露那个时代社会生活的某些方面有机地结合起来。《萨福》揭露了宗教和宗派的伪善行为不仅在于追求控制人的灵魂，而且掌控他们的财产。作品中，心理分析与讽刺携手并进。小说《不朽者》可归入都德的最出色成就之列(和达达兰的三部曲一起)。对法国科学院"四十位不朽的院士"的无情讽刺引起了保守的批评家的大怒。这本小说讲的是真人实事——一个故作神秘的冒险家向院士们出售伪造的文献。小说的主人公阿斯要·列由，成为这个骗子的受害者，代表了无真才实学、不解真正的历史主义、沉浸在毫无意义的文献收藏中的一类人。小说还有一个与主要冲突平行展开但又密切相关的情节脉络——科学家周围所有人的故事：自私爱说谎的妻子、和买到的文献同样虚伪的朋友们，还有他的混蛋儿子，竟然拿婚姻作交易，其无耻和下作几乎超过莫泊桑笔下的"漂亮朋友"。在小说的结局中，都德的讽刺手法转向离奇怪诞。

达拉斯贡城系列最后一部小说《达拉斯贡城的港口》也是讽刺小说。在这部作品里都德的"普罗旺斯"主题是对社会和政治中最受关注的事件的揭发。达拉斯贡市民为在太平洋一个小岛上拥有专属达拉斯贡人的殖民

地，干出了种种冒险行径。这一故事无情讽刺了那些年法国资产阶级扩张殖民地的野心：达达兰成为"帝国主义者的缩影"。长途旅行的浪漫变成一场闹剧，用雨伞、朗姆酒和项圈向一个喝醉的野蛮人购买岛屿。这场闹剧不是反对"捕狮子的猎人"，而是反对那些认真地进行这种政治冒险的人。

都德对自己主人公的态度是双重的。在小说结尾作者直言同情达达兰，让他在败露出丑后直面现实，摘掉煽情和夸大其词的失真眼镜。从某种程度上说，达达兰和堂·吉诃德的结局有些类似。都德对达达兰这个经不起现实碰撞的普罗旺斯"小人物"怜悯有加，但对达拉斯贡城的殖民主义，却以怪诞的手法给予了无情的嘲讽。

都德生命的最后几年经历了创作危机。他的剧本《为了生存而战》(1889)，(标题本身就表明他对主题的处理手法是自然主义的)是接续"不朽者"故事的续写，如拉法格在《法国舞台上的达尔文主义》一文所言，这是一部失败之作。小说《小教区》(1895)受到了契诃夫的嘲讽，后者认为都德反对离婚的训诫腔调是非常滑稽的。

都德高度评价俄罗斯文学，尤其是托尔斯泰和屠格涅夫，并与他们保持着友好的关系，认真听取屠格涅夫的意见。他在俄罗斯享有盛誉，达达兰的故事被多次翻译成俄语。在屠格涅夫的推荐下，小说《流放中的国王》的俄语版于 1879 年 7 月，还先于法语版出版前一个月，便刊登在《新时代》杂志上。都德，作为达达兰、《不朽者》、《小东西》和《磨坊书札》的创作者，屹立在十九世纪下半叶法国现实主义文学的历史中。

9. 居伊·德·莫泊桑

莫泊桑(1850—1893)自称自己"像流星一样进入文坛"，这个比喻十分贴切：他的第一部短篇小说《羊脂球》被福楼拜称作杰作，其发表立刻为莫泊桑赢得了名望和声誉。这部短篇小说连同之后一年内陆续发表的小说集《戴丽叶春楼》、《菲菲小姐》，长篇小说《一生》，向人们展示着一位杰出的法国现实主义作家的诞生。他在扬弃中继承了法国文学优秀传统，成为继左拉之后法国极具个人特色的作家。

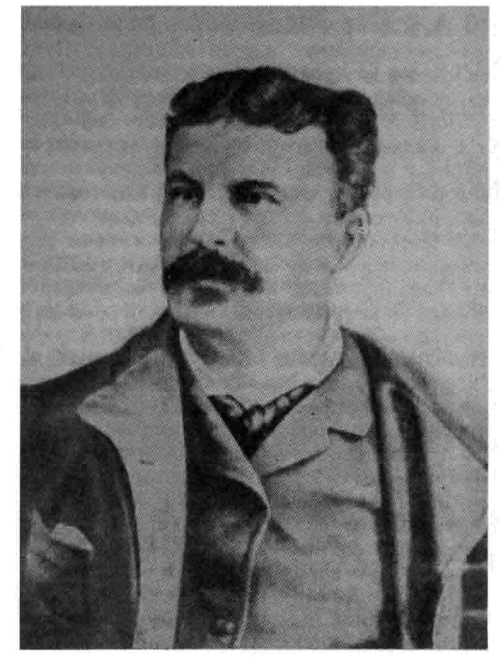
300· 作为福楼拜的学生和追随者，莫泊桑摒弃了自然主义过分写实的生理描写，保持了对社会环境中风俗习惯的关注。在《包法利夫人》的作者福楼拜的教导下，他善于运用敏锐的洞察力令细节描写十分精妙、准确。从这个角度来说他的小说完全具有"纪实性"：他笔下的巴黎，这座城市的街道、房屋、剧院、夜店以及居住在这个城市的小资产者、贵族、官僚和社会底层的人都具有鲜明的时代色彩。在他笔下农民、渔夫、猎人、军人等形象都体

现着诺曼底的精神风貌。像巴尔扎克一样，莫泊桑还称得上是历史学家和地理学家。在《一生》和《漂亮朋友》两部作品中体现了作者作为一个尖锐的讽刺作家所特有的才能——深刻的心理分析。莫泊桑对法国本土、阿尔及利亚、地中海的明快生动的景色描写，无疑是参照了龚古尔兄弟印象派描写手法。而作者的描写中深切感受大自然内在生命力的感情则是受到屠格涅夫《猎人笔记》的影响。屠格涅夫是继福楼拜之后，莫泊桑的另一位导师。

莫泊桑为短篇小说体裁注入了新的活力。对于巴尔扎克的“恶作剧故事”、司汤达与梅里美精雕细琢的戏剧小说，莫泊桑进行了独具一格且风格迥异的继承和发扬。莫泊桑的任何一篇小说，哪怕是情景短剧，都会加入性格刻画。在《米隆老爹》、《密斯·哈丽特》、《项链》、《橄榄园》等大量作品中性格刻画的多元化和新颖性得到了很好的体现。莫泊桑将简练的写作手法和深刻的概括总结相结合，敏锐地捕捉到社会生活中的典型细节和戏剧性因素。在莫泊桑的小说里，没有错综复杂的情节设置，而是以细腻真实的心理变化推动故事发展出最有可能发生的结果，而结局时常是意料之外却又合情合理的。莫泊桑作品中的构思布局方法融合了讽刺和悲剧色彩，生动的对白和叙述者的抒情插笔，情节发展和景色描写，是法国短篇小说体裁发展上的新成就。

与莫泊桑同时代的作家都称他是一个“伟大的劳动者”。他传承了福楼拜的文学财富，让当时的法国小说重新具有了精湛的体裁和灵活的韵律，而在此之前这些财富被自然主义者所轻视，搁置。

从《羊脂球》的出版到1890年的长篇小说《我们的心》，这十年间莫泊桑共创作了二百六十部短篇小说，六部长篇小说，三部游记，三个剧本以及一系列文章，其中大多数带有深刻的批判性（关于屠格涅夫、福楼拜、左拉的文章，长篇小说《皮埃尔与让》的前言等）。在创作最密集的十年中，莫泊桑的创作风格不断变化，但



居伊·德·莫泊桑像

这些变化都是朝着同一方向发展。

莫泊桑出生于诺曼底一个古老的贵族家庭。他的舅父阿弗莱特·勒·普阿脱文是福楼拜的朋友，福楼拜曾将自己的小说《圣安东的诱惑》献给他。十九世纪七十年代，年轻的莫泊桑生活在巴黎，此时他与福楼拜的关系更加密切，在他的教诲和批评下，莫泊桑开始了自己的文学生涯。莫泊桑后来回忆道，福楼拜要求他在描写场景或谈话时注重细节描写，使细节能够传达出生活环境及人物性格中的本质特性。这种严苛的选材方式恰恰成为莫泊桑文学创作的基础。同时他在选词方面也遵循这一原则：在描写景色、情节、环境时选择最精准且独一无二的词去传达。

莫泊桑的第一部诗集创作于七十年代，1880 年以单行本问世，但这部作品缺乏创意。尽管莫泊桑的小说经常散发着诗意和抒情色彩，但他终究没有成为伟大的诗人。1876 年莫泊桑发表了长诗《在岸上》，之后和几位自然主义作家一同发表了小说合集《梅塘之夜》，其中收录了他的短篇小说《羊脂球》。后来莫泊桑退出了梅塘集团，因为尽管他十分敬重艺术家左拉，但他无法赞同左拉“实验性小说”理论。在莫泊桑的作品中有一些自然派思想的体现（例如重视天赋与环境的作用），但他以福楼拜的教导为基础，将这些观点用自己独树一帜的方式在作品中呈现。

八十年代上半期（1881—1886）是莫泊桑创作的黄金时代。他在一年 301· 内发表了十部小说集。同一时期他还创作了《一生》和《漂亮朋友》两部长篇小说，这也是作者长篇小说创作的巅峰。而之后的五年中（1887—1891）莫泊桑更加注重创作长篇小说和篇幅更加短小的短篇小说，发表了四部短篇小说集和两部此前完成的游记。由于作家的心理失衡愈加严重，一些珍贵的写作创意已无法付诸现实。莫泊桑两次试图自杀，最终在 1891 年结束了自己的作家生涯，两年后去世。

在十年旺盛创作期中，莫泊桑短篇小说的题材没有发生本质的改变。可以说，在莫泊桑的晚期创作中，早期作品中已经表现过的某些主题得到了某种程度的强化。在整个短暂的创作生涯中莫泊桑忠实于几个主题，而这几个主题反映了广泛的社会现实，可以说莫泊桑关注到法国社会的各个方面。他运用生动独特的表现力描绘了农村生活习俗、小资产阶级的心理以及整个上流社会。在莫泊桑大部分作品中战争与爱情是永恒的主题。从喜剧到辛辣的讽刺，从抒情作品到沉痛的悲剧，作家把社会各个方面的人和情感通过不同的形式呈现出来。

莫泊桑作品中一个至关重要的主题就是普法战争。1870 年青年莫泊桑进入军营，虽然他还没成为新兵就离开了部队，但他的世界观很大程度上受到这场战争的影响。

阿尔芒·拉努认为，"莫泊桑是一位有反抗精神的作家，他歌颂打击侵略者的游击战争"。莫泊桑不仅揭露了普鲁士人的侵略行径和暴力行为，他更加痛恨战争的反人道和荒谬，痛恨交战双方表现出的凶残的沙文主义。而都德在自己的作品中只反映出敌方的罪恶。从这个意义上讲莫泊桑比都德更加敏锐、深刻。莫泊桑争取自由和反抗侵略者的精神无疑是值得钦佩的。在《菲菲小姐》、《两个朋友》、《杜恩》这几部作品中，莫泊桑通过描写普通人如何用生命反抗暴力和凌辱，更加深入地表达了内心的愤慨。与此同时作家又以极其尖锐的讽刺手法揭露了资产阶级的伪善、怯懦和自私，对他们来说爱国主义只不过是个幌子(《羊脂球》、《二十九号床位》)。在《米隆老爹》、《索瓦热老婆婆》两部作品中体现了饱受苦难的人们激烈的抗议，抗议战争把他们推向痛苦的深渊。《瓦尔特·施那夫斯奇遇记》则嘲讽了"反"爱国主义，讲述了一个软弱的德国人总渴望当上俘虏，最后终于被一大群法国人捉住的故事。莫泊桑的整个创作历程中始终存在着对军国主义的痛恨(《昂瑞吕斯》)。

莫泊桑对故乡有着深厚的感情，那里的自然风光、人民、风俗和气质都在很大程度上给予他现实主义的力量。他热切而又极其真实地描绘了诺曼底农村的生活图景：财产关系，美味佳肴，流行的口头语。作者早期创作中的积极乐观在大量"农民小说"中都有鲜明的体现。在展现乡村人民的淳朴性格时(《西蒙的爸爸》)，莫泊桑运用富有诗意的抒情的表达方式，这在法国小说史上是绝无仅有的；在体现"乡村生活的愚昧荒谬"时，他又运用灰暗苍凉的笔调，同时掺杂着福楼拜式的漠然(例如描写一个哑巴乞丐因为饥饿垂死街头的故事)。

福楼拜关于乡村生活的作品绝不是那种优美的田园诗，其中很多小说描写了乡村的"残酷"。小说《小酒桶》讲述了一个农场主为了得到一个农妇的土地，处心积虑地使她染上酒瘾以便她尽快死去的故事。小说《养子》描写了一个被好心农妇收养的年轻人，为了得到农妇的遗产竟冷酷地将她杀害。

莫泊桑笔下的农民形象为法国现实主义文学做出了巨大的贡献。莫泊桑的作品具有极大的概括性，这种概括是基于毫无渲染却又充满戏剧色彩的真相，而真相时而残酷，时而高尚，无论是巴尔扎克的《农民》、福楼拜的《平凡的心》，还是都德笔下普罗旺斯的牧人都无法像莫泊桑的作品那样展现出法国劳动人民社会、精神、道德生活的全貌，而这些农民正是当时法国的代表。

莫泊桑在自己的作品中从语法、语调、发音、古词运用各个方面巧妙地体现出农民语言的特点。例如，米隆老爹承认杀死普鲁士士兵的语言就着

实令人印象深刻。在老农的语言中体现了执著、谦逊、对自由的渴望、对残暴统治的反抗、顽强独立的性格和对死亡的无所畏惧。

302·莫泊桑的大多数作品都涉及恋爱主题,并且描写了男女主人公在对方身上"寻找自我"时互相之间形成的复杂而微妙的关系。他将身体因素和精神因素高度统一起来,描述了各种人与人之间的亲密关系。在"恋爱心理"方面司汤达和福楼拜是莫泊桑的前辈;自然主义者又为文学开拓了感情的生理侧面。莫泊桑将这两者结合,使得对恋爱主题的描写远远超出了低级庸俗的情欲。莫泊桑在恋爱主题小说中也表现出刻画人物心理、情绪和精神活动的高超技艺。

莫泊桑的恋爱主题作品可以分为几类。在他的很多作品,尤其是早期作品中都充满了乐观主义和健康精神。他相信爱情是孤独的出口,相信人类精神的纯洁,这一观点在乡村背景下的作品中尤为凸现(《一个农庄女工的故事》、《马尔蒂娜》)。莫泊桑认为,在资产阶级环境里人们对肉欲的描写太过歪曲,他大胆提出恢复对其以健康描写。在《一个妓女的漂泊生涯》这部作品中莫泊桑无情地批判了社会现状:女人被迫卖身,受到凌辱。他认为肉体上的爱情与精神上的爱情同样美好。

莫泊桑还有一系列作品涉及痛苦的爱情、被践踏的爱情、单相思这些主题,其中的一部杰出作品《密斯·哈利特》讲的是一个经常被嘲笑的英国姑娘相貌平平,一直孤身一人,只能靠对大自然的热爱得到解脱,而当真爱真的来临时,她又因为生活中的各种阻碍而错过。另一部杰作《珍珠小姐》讲的是一个在婴儿时被遗弃的女孩在寄养家庭里地位低微,然而她却不知道,自己的意中人虽然娶了别的姑娘为妻,但却爱慕了她整整一生。著名的《月光》使托尔斯泰消除了对莫泊桑才华的怀疑。这部作品中肉体上的爱情被高尚化,主人公——严格遵守禁欲主义的神父最后转变了对待爱情的态度,了解了生活的奥秘。

然而对于莫泊桑来说,无论把故事情节设置在哪里——在"田野里"或是在上流社会的沙龙里,恋爱主题都在最大程度上体现了社会问题。在"田野里"的爱情更加自然、真诚、人性化:一个上流社会的姑娘跟着一个年轻士兵逃出家,在科西嘉偏僻的乡村里,"他使得她的一生从开始到结束都充满了幸福"(《幸福》)。而在上层社会爱情往往伴随着痛苦甚至是残酷:嫉妒心重的丈夫为了毁掉妻子的美丽,不停地让她生儿育女(《无益的美》)。在贵族家庭爱情被看作是丑恶的东西,是荒淫好色和唯利是图的代名词(《堂倌,来一大杯!》)。资产阶级的利益婚姻是导致私通和"风流韵事"的主要原因,有时还会导致痛苦的悲剧。莫泊桑的另一部短篇小说杰作《等待》就是以此为主题。用作者的话说,这篇小说描写了一个"简单而

沉痛的悲剧”：年轻的儿子得知母亲有一个秘密情人之后，一气之下离开了家。而母亲再也没有去见过她的情人，一直苦苦等待儿子的归来，直到临终。《橄榄园》讲述的也是爱情的悲剧：神父看着自己与曾经心爱的女人结合而生下的孩子，感到他是个耻辱的罪人，之后神父结束了自己的生命。这是莫泊桑第一次以象征性的方法给小说命名：在橄榄园里，按照福音书的安排，耶稣在痛苦中预见了自己悲惨的死刑。

《海港》是莫泊桑讽刺力度最大的作品之一，体现了对爱的扭曲和亵渎，揭露社会现象的同时融入了对人道主义保护及其价值的描写。这部作品被托尔斯泰翻译成俄语。小说讲述了一个水手意外发现身边的妓女竟然是自己的亲生妹妹。这种可怕的事实在社会上并不少见。有趣的是，为了加强小说的效果，托尔斯泰还为其中一个水手增加了一句对白：“她们都是我们的姐妹。”

贯穿莫泊桑全部作品的永恒主题就是揭露小资产阶级的自私、伪善，展现各种官僚、食利阶层、小商人的特征，描绘他们家庭工作生活中的方方面面。其中关于遗产主题的作品数量很多。一个已婚的女人为了生一个孩子来继承财产，在父亲的默许下和另一个男人私通（《遗产》）；刚从睡梦中醒来的老母亲看到子女当着她的面分配财产（《一家人》）；全家人惊恐地躲避变得穷困潦倒的亲人（《我的叔叔于勒》）。这些作品揭露了资产阶级的婚姻充满了虚情假意和骗局，婚姻只不过是淳朴心灵的陷阱和对荒淫生活的掩饰。例如，社会心理小说《忏悔》就体现了这一点：淳朴的丈夫非常内疚地向妻子坦白了自己无意犯下的一个过错，而妻子却放肆无礼地当面嘲笑他。另外一部内容深刻的作品《第一场雪》中，女主人公在丈夫诺曼底的城堡中感到寒冷难耐，为了能安装取暖器，她故意让自己得了感冒，然而她却因此渐渐患上肺病最后死去。小说的外在情节中隐藏着深刻的内涵：年轻女子不仅忍受着身体上的寒冷，还有内心的孤独和不被理解，她宁愿默默地在美好的南方死去，也不愿和一个心灵上的陌生人浑浑噩噩度过一生。

莫泊桑作品中的人物不具有象征性，生活和心理方面的特征真实地在他们身上得到统一。莫泊桑通常不去“画漫画”，因为他不喜欢怪诞或夸张的手法，他关注的只是真实自然。作者从社会各个阶层挑选出来的典型形象都保留了生活的真实性。例如渔夫雅维尔为了保住渔网和捕到的鱼竟然牺牲掉弟弟的一只手；令人尊敬的勒费弗尔太太为了逃掉分文之数的税款把自己的小狗丢在采石场；只会寻欢作乐的酒鬼用几升酒的价格把妻子卖给了酒友。还有那个谨言慎行、自尊心强的小职员妻子形象被莫泊桑刻画得尤为生动真实：她因为弄丢了借来的项链又不想被发现而感到内心不安，为了偿还“良心债”，她辛苦操劳葬送了一生。作品的杰出之处在于结

尾悲剧性的错误——她弄丢的那条项链竟然是假的……莫泊桑能够天才地从最大程度上揭露隐藏在日常现象背后的悲剧。

在法国小说史上没有人能像莫泊桑那样，具有如此敏锐的观察力，塑造了那么多日常生活中、社会各个阶层的人物，进行如此深刻的心理剖析。同时他也极大地丰富了法国小说的体裁，加入了讽刺、抒情、哲学倾向、心理分析、幽默和有克制的张扬。在他的作品中，不同主人公的行为都受到心理变化和情感冲击的支配，不受拘束且各具特色，摆脱了自然派的"决定论"。例如，来自同一部小说的两个朋友都是无辜的小职员，他们在钓鱼的时候被普鲁士士兵俘虏，尽管在如此危急的情况下他们表现出了慌张恐惧，但坚定的勇气使他们拒绝叛变，最终被敌人杀害。妓女羊脂球是一个无所顾忌的女人，早已习惯了各种粗鲁无礼。一群胆小懦弱的资产阶级将她出卖，迫使她为了大家而同意普鲁士军官的要求。然而她的牺牲并没有像她想象的那样，可以换来大家的尊重和赞赏，这群极度卑鄙的人甚至连食物都不分给她，羊脂球只能忍受着委屈和饥饿无助地哭泣……如果说羊脂球是用委屈痛苦的眼泪回应自己的遭遇，那么那个叫拉塞尔的姑娘用的则是刺在普鲁士军官脖子上的尖刀(《菲菲小姐》)。《一个农庄女工的故事》里的农场主因为妻子不为他生儿育女而痛打她，然而当他得知妻子在结婚之前已经和别的男人有一个孩子的时候，不但没有打她，而且兴奋地让她赶快把那个孩子带到家里来。莫泊桑作品中人物的每一次类似的情绪变化都非常符合人物的性格特点，其中既包含了民族社会典型性，又加入了独特的个性特征。

和福楼拜一样，莫泊桑在创作中也追求最大程度的客观，但是他不能接受创作时的无动于衷。莫泊桑总是无法隐藏自己对人物的态度，经常将其融入叙述当中。这种叙述者本人的形象频繁在小说里出现的形式让作者有机会从个人主观的角度发表观点。

莫泊桑的大部分作品都当之无愧地成为法国文学宝库中无法超越的财富。莫泊桑在创作晚期已经患有重病，导致他后来发疯，早逝。这个时期的作品里有浓重的悲观主义和神秘主义色彩。有学者认为这和八十年代末法国社会局势变化有关，但另外一个重要原因，是作家深知自己的病已无法治愈，终日沉浸在痛苦、压抑和绝望中。神秘主义不仅是莫泊桑晚期作品的主题，在他之前的创作中也有过鲜明的体现，这主要是出于他的孤独、面对死亡的绝望和面对不由人意、不可认知的世界的茫然。莫泊桑的作品中还出现过恐惧主题(小说《在水上》中一个渔夫总是处在不明原因的恐惧中，最后他的钓竿勾住了一个戴宝石项链的老妇人的尸体)。另一个带有莫泊桑特点的悲观主义主题是一个人内心的矛盾纠结，其中"始终存在此

消彼长的两种物质——愿望和抵抗"。在低谷期莫泊桑接受了当时很流行的唯灵主义的影响,创作了一系列作品(《头发》、《奥尔拉》)来表达自己内心的极度不安。然而就在创作生涯的这最后几年作家还进行了两部长篇小说《我们的心》、《昂瑞吕斯》的创作。根据存留下来的片段可以判断,这两部作品延续了莫泊桑之前的主题,完全没有阴暗消极的色彩。

莫泊桑对人的命运本质进行了痛苦、深刻而悲观的思考。这些思考带给他的痛苦不仅出现在他生命的最后阶段而且存在于他整个创作生涯中。他受到叔本华哲学思想的某些影响,认为人注定要受苦,这是唯一毫无疑问的事实。无法实现的梦想、悲惨的衰老、死亡成为莫泊桑作品中频繁出现的内容。

八十年代末莫泊桑作品中不断出现悲伤情调,也和他认为"上帝是罪恶的"有关,在他看来,上帝制造了罪恶。这一观点体现在小说《像死一般坚强》和《无益的美》中:上帝创造生命,是为了满足他对于毁灭的热情。而人的思想的出现是个意外,终究会随大地一同消亡。

人注定死亡、上帝制造灾难,让人们承受痛苦等消极思想通常是由作品中的次要主人公来表达,并不对情节发展起重要的作用。但是这类主题的加入无疑反映了莫泊桑对这些问题的痛苦思索。

然而莫泊桑心中并不只有痛苦的绝望,他也对生命力、美好和快乐充满热爱。有时莫泊桑会通过自己的作品号召人们觉醒,鼓励人们坚信自己可以冲出命运的桎梏,摆脱悲惨的人生。这种信仰源于作家对爱情、美和创造的重要价值的肯定。

除短篇小说之外,莫泊桑还进行长篇小说创作,在这方面他有自己的独特之处。在很多作品中他加入了内容丰富的叙述;在晚年时期他还表示,今后只会创作长篇小说。

作为福楼拜的学生,莫泊桑的长篇小说写作受到他很大的影响,尤其是他最优秀的作品《一生》;《温泉》中克莉斯蒂娜的形象也和艾玛·包法利有很大关联;还有一些作品,如《漂亮朋友》,整体写作手法都和龚古尔兄弟、左拉相似。

莫泊桑在长篇小说方面的才华在《一生》、《漂亮朋友》、《温泉》这几部作品中得到很好的体现,从体裁上讲它们是法国长篇小说中最优秀的几部,在八十年代大获成功。这些作品在很多方面都各不相同,但它们都包含了统一的美学立场和作者对社会现实的态度。《一生》这部小说在1883年的八个月内印刷了五十次,这是因为在此之前,左拉壁画般具有强烈象征意义的作品几乎统治了整个法国长篇小说领域,而莫泊桑第一次为读者带来了回归平实的妇女与婚姻的故事。

福楼拜对《一生》的影响是十分明显的。在主要冲突方面：年轻女主人公在她的婚姻中体会到各种庸俗下流卑鄙的残酷现实，这些毁掉了她的生活，使她饱受痛苦。在结构方面：故意运用舒缓的叙述方式让事件融入丰富的情感描写当中。莫泊桑在小说中对女主人公失意的详尽描写也和《包法利夫人》相互呼应。

但莫泊桑不能接受福楼拜无动于衷的客观主义，在他的叙述中加入了抒情手法、感伤色彩，甚至还有对女主人公温存的怜悯。莫泊桑敢于对人的生理方面进行描写，包括描写肉体上的爱情，这也是自然主义者所坚持的。但这种勇敢行为并没有变成目的本身，也没有破坏描写对象的完整性。据说，早在七十年代末莫泊桑就拟定了一部长篇小说的写作方案，福楼拜看到这个方案后为之欣喜若狂。《一生》这部杰作正是由此诞生。

《一生》是一部典型的莫泊桑式作品。它的创作在写作倾向和主题等方面受到之前或同时期的短篇小说的影响，从很多单独的情节中能够看到他短篇小说的影子。女主人公雅娜·德沃的人生是悲剧的，她在不断的幻灭失意中度过了自己的一生。

305·

和带着乡土气息梦想的艾玛·包法利不同，雅娜是一个出身贵族家庭的姑娘，这样的成长环境使她总是以一种优雅的态度看待世界。她的父亲是卢梭主义者，毫无假情假意唯利是图的恶劣品质，雅娜从父亲那里学到了良好的道德准则。总之，雅娜成长在一个充满善意的氛围里。这些道德准则并不是空洞虚假的，哪怕雅娜快走到生命尽头的时候，她依然在遵循这些准则，在此处作者表达了强烈的伤感之情。作者细腻深刻地将雅娜的形象刻画得明媚而富有诗意，而少女的希望，对美好生活的坚信都被降临在她身上的种种不幸摧毁了。女主人公婚后经历的一切都揭露了现实生活的卑劣无情，而她不得不渐渐陷入其中。雅娜的丈夫——没落贵族朱利安是个粗鲁冷酷的人，无耻地背叛了妻子。在朱利安的形象中可以看到《温泉》中贡特朗德的特点——一个贪图嫁妆的资产阶级化贵族。

尽管雅娜继承了追求浪漫的性格特点，但她并不是一个不切实际的幻想家，在婚前的二十七年里她一直渴望浪漫的情节，但她不会去希冀不现实的东西，不想建造空中楼阁，她只想做一个好妻子，爱丈夫也被丈夫疼爱；做一个幸福的母亲，让自己的孩子成为善良的人。然而她却带着如此平凡的愿望被无情地欺骗。当她发现母亲早年写给情人的书信时，脑海中父母的完美形象也不复存在了。为了适应残酷的现实而改变自己的本性雅娜是做不到的，但她无法抵挡丑恶的现实不断加深她的绝望。于是她把自己狂热的爱投入到孩子身上，她相信这能够成为她生活的意义。然而正是这种不理智的溺爱导致儿子的离开，导致她生活的彻底毁灭。

与福楼拜不同，莫泊桑在作品中明确表达了对女主人公的同情，但他也指出，悲剧的产生也有一部分源于她自己的过错。作者并不赞同女主人公的宿命论，不赞同她把自己的遭遇都归咎于厄运。作者通过描写女仆罗莎莉(她曾经把雅娜从贫困中解救出来)的观点，从人民大众的角度阐述了一个毋庸置疑的简单的真理：女人的悲剧都来自不幸的婚姻。

小说的结尾虽然总体上是悲伤的情绪，但也透露出光明和希望。春天是“大地复苏的永恒的快乐”，它给白发苍苍的雅娜重新带来了希望：“不管命运多么严酷，在天气晴和的时候，人怎么能不产生一点希望呢?”除此之外，罗莎莉在春天为雅娜带来了新生的外孙，又给予她新的爱的力量。罗莎莉的一句著名的对白总结了整篇小说：“人生既不像我们想象的那么好，也不像我们想象的那么坏。”这也是莫泊桑本人这一时期的信仰。而这句格言出自一个同样饱受生活磨难的农村劳动者之口也并非偶然。可以说结尾的悲伤仍是充满希望和诗意的，这同时也是整篇小说的基调，完全不同于作家晚期作品中无法摆脱的彻底的绝望。

莫泊桑修改了小说中十九世纪上半叶的情节——雅娜在 1819 年离开了修道院。显然作者需要从历史发展的角度去展现，在启蒙思想的冲击下贵族文化如何衰亡，在自私自利的资产阶级思想的冲撞中贵族们如何变成道德败坏的小商人。然而这部小说所体现的“时代精神”其实是属于之后的年代，于是作家把下一部长篇小说《漂亮朋友》锁定在当代——法兰西第三共和国，并对其进行了格外辛辣讽刺的描写。

不久之后莫泊桑在长篇小说《皮埃尔与让》的前言中表示想成为一个“能给人以致命打击的讽刺家”，还将福楼拜和拉伯雷作为自己的老师。在小说《漂亮朋友》中可以感受到作者对巴尔扎克作品的发扬，并不是从其直接影响而言，而是在于对“年轻主人公在巴黎追名逐利”这一主题的研究。从巴尔扎克笔下的幻想征服巴黎的外省小贵族拉斯蒂涅到莫泊桑所刻画的殖民军下级军官乔治·杜洛瓦，相隔半个世纪，两个主人公形象千差万别：不仅体现在出身和教育程度上，更反映在性格和道德准则上。巴尔扎克的主人公是有身份地位的人物，在试图逆转自己处境时，至少意识到道德伦理的重要性。而乔治·杜洛瓦是个卑微的小人物，为了发财而不择手段。拉斯蒂涅在当上部长之后，深刻地感受到道德被虚荣心击败是多么大的悲哀。同样是巴尔扎克笔下的吕西安在狱中将死之时也体会到同样的感受。但《漂亮朋友》里的杜洛瓦是个卑贱鄙俗的恶棍，他竟然从未有过一丝自责，完全不同于巴尔扎克笔下的“作恶的天才”。这种反面性格成为时代的标志。乔治·杜洛瓦，这位“漂亮朋友”，能够成功地进入第三共和国的“强势阶层”，并很自然地融入其中说明了资产阶级制度下社会的衰败和人们

·306

道德的堕落。

值得一提的是，这部小说中几乎没有出现莫泊桑惯用的心理描写，只是在讲述瓦尔特夫人忍受自己的情人娶自己的女儿为妻时有所着墨。而且这个情节的写作灵感来源于龚古尔兄弟《勒内·莫普兰》中的类似情节。

作者在描写小说主人公不择手段“往上爬”的过程中展现了资产阶级法国精神、意识形态、政治生活领域的方方面面。在作者的描述中，无论是在个体身上，还是在整个社会中，都充满了无耻、不公正、贿赂、自私自利以及思想道德的沦陷。在这方面的描写上莫泊桑借鉴了左拉的写作经验，并且选择了左拉作品中从未描写过的社会文化领域——新闻界。小说《漂亮朋友》描写了一份低级庸俗的报纸如何成为有影响力的社会力量，报界如何与银行勾结搞投机，如何参与实行殖民政策，报界的头面人物如何“资助艺术”，一个记者如何违背良心运用骗术打倒了内阁大臣。莫泊桑强调了乔治·杜洛瓦的卑鄙无耻：他想尽一切办法升职，追逐财富、名誉、上层社会的地位，还得到了光鲜的婚姻，但这也同样是通过卑鄙狡猾的手段——他为了利用一些女人的智慧、美貌、影响力而故意引诱她们，之后则是对她们索取、欺骗、羞辱乃至最终抛弃，其中只有瓦尔特夫人是例外。没有一个杜洛瓦的牺牲品会得到作者和读者的同情，她们是这位“漂亮朋友”的最适合的伴侣。莫泊桑的作品中没有一个主人公像杜洛瓦那样，如此卑鄙粗野地对待恋爱关系，他的情欲也被作者描写得肮脏龌龊。在小说中作者极其明确地表达了自己对主人公的厌恶，但并没有刻意对他的行为进行夸张描写，而是使人物的行为完全符合其性情：投机钻营者的冷静和狡猾。作为现实主义作家，塑造出乔治·杜洛瓦的形象对莫泊桑来说是巨大的成功。

《漂亮朋友》这部小说为读者展现了一系列典型形象，无论政客还是警察，他们都是专权社会各个阶级的代表人物，并且在他们中间几乎找不到正直高尚的人。唯一例外是年迈诗人诺尔贝尔·德·瓦雷纳，一个偶然的机会，他和杜洛瓦交谈起来，谈到人生的虚无和短暂，谈到孤独和无望，谈到那些玩弄权术的政客、喜欢讨好引诱女人的人是多么狭隘，瓦雷纳认为，“这些人的聪明才智陷入了泥潭，更确切地说，是陷入了卑鄙的污泥”。因为想到一个死去的朋友而无法入眠的杜洛瓦回想起瓦雷纳说的话，尽管他已经在良心上变得麻木不仁，但还是感到了恐惧，想到无法避免的死亡。不过这些消极情绪对于一个野心勃勃追逐名利的人来说只是暂时的。而对于作者本人来说这些情绪却是重要的对位旋律——卑琐欲望呼啸狂舞中的死亡预警。

伊波利特·泰纳在给莫泊桑的信中对小说《漂亮朋友》大加赞赏，并称莫泊桑是福楼拜的唯一继承者。尽管两人在很多问题上志同道合，但他还

是指责莫泊桑对待资产阶级的态度太过批判和消极。“您如此严苛的态度是由于您的理想太过崇高了。”

长篇小说《温泉》的第一主题回归到孤独、冷漠和被欺骗的爱情，但随着情节的发展，情感冲突线索与批判社会线索合二为一。莫泊桑用嘲讽的方式叙述了发生在小温泉站的故事。温泉站在经验丰富的小商人昂德马特的经营下变成一个盈利场所。昂德马特是新型富人的代表：他不会虚度年华游手好闲，相反，他是一个精明的生意人，有胆量有远见。但同时他也会要一些小手段，违背良心地欺骗病人却心安理得，花大钱做宣传，促使妻子贫穷的哥哥贡特朗德·拉佛内尔与富农奥利奥尔的女儿结婚，以便得到作为嫁妆的一块土地来经营温泉站。昂德马特为了获得利润，和医生一起欺骗客人说他们的矿泉水可以治病。在这个背景下故事发展到昂德马特骗取克莉斯蒂娜的爱情。

保尔·布雷蒂尼是克莉斯蒂娜的情人，但后来却背叛了她，他的很多迷人之处和作者本人非常相似。保尔是个热情奔放的人，对大自然和艺术有敏锐的洞察力。他深深地为克莉斯蒂娜所沉醉，给予她炽烈而缠绵的爱，而克莉斯蒂娜希望保尔一辈子做自己的情夫，相信在爱人身上可以找到自我。然而保尔的爱既美好又自私，终究没有承受住生活中的琐事与矛盾。失去爱人的克莉斯蒂娜悲痛欲绝，但她和小说《一生》里的雅娜一样被自己的孩子拯救，对孩子的爱使她重新找到活下去的力量。然而小说的结尾充满了悲伤的情绪：克莉斯蒂娜预感，不仅是她自己，甚至是她的女儿未来都会注定失去幻想和希望，她的感受也不会有人能够理解。 · 307

对克莉斯蒂娜和雅娜两位女主人公形象的塑造和内心世界的描写是莫泊桑在刻画女性心理方面最突出的成就。

长篇小说《皮埃尔与让》不同于之前两部作品的广泛描写，而是集中讲述发生在一个家庭里的悲剧，并且这个悲剧具有社会意义。在这部作品中莫泊桑回归了以往短篇小说中频繁出现的遗产主题以及与之相关的资产阶级家庭矛盾。小说中作者着力分析复杂的甚至是无法控制的心理活动。

莫泊桑生前发表的最后两部长篇小说《像死一般坚强》(1889)和《我们的心》(1890)是莫泊桑对“上流社会心理小说”体裁的尝试。莫泊桑这一时期的创作以布尔热为榜样，明确表示想与他一决高下并希望自己能更胜一筹。小说《像死一般坚强》的主题在莫泊桑之前的一部短篇小说里已有所体现(主人公在晚年爱上了仰慕多年的情人的女儿)，但那部短篇小说中有更多细腻的心理描写，结局也是彻底的悲剧。《我们的心》完全是一部“上流社会小说”，与《像死一般坚强》相比，它大大弱化了社会批判的成分。而在《像死一般坚强》当中作者着力讽刺了上流社会的人们是如何无所事事、

玩弄权术，鲜明地表达了对社会的批判。

尽管这一时期莫泊桑的作品中病态心理、恐惧、离奇事件占有很重要的地位，比如“兽性的爱情”，但和唯灵主义或颓废派文学不同，他依旧着力描写“纯洁的心灵”，也正因如此，作家的最后几部长篇小说才具有伟大的艺术价值，成为阿纳托尔·法朗士《红百合》的“直系前辈”。

莫泊桑的美学观点在小说《皮埃尔与让》的前言中有最明确的表达。作家用他所特有的明确缜密的表达方式阐述了现实主义的概念，和福楼拜、龚古尔兄弟不同，他并不对“现实主义”持贬低的态度。“一个现实主义者，如果他是真正的艺术家，应该给读者的不是生活平凡无味的照相，而是它真正艺术性的复制，这是比现实本身更完整、更动人、更令人信服的。”这个观点的提出使莫泊桑无论作为批评家还是艺术家，都彻底脱离了自然派。他还指出，艺术家在选择素材时有权利（甚至是有义务）选择那些富有特征意义的细节，抛弃偶然的次要的东西。以这个现实主义基本原则为基础莫泊桑总结出文学作品的全部构成要素，即布局和性格塑造。他还全力捍卫艺术家表达大量个人感受、追求艺术个性的权利，不能只遵守“事实就是事实”的原则，将生活中杂乱无章的事实简单堆砌起来。莫泊桑还十分重视心理体裁小说，认为这类作品应该是“客观”的，心理过程不能体现在“单纯的分析”上，而是要通过“某种心理状态”下产生的行为反映出来。另外作家还主张创作语言要精练、清晰、精致、准确、有韵律，反对运用过分造作华丽的辞藻，公开批判了龚古尔“华丽笔法”原则，认为它只是指导人们荒谬、繁复、冗长、抽象地堆砌文字。作为一个现实主义者，莫泊桑是福楼拜当之无愧的继承者。

莫泊桑成为现实主义作家也受到了屠格涅夫的很大影响，他让莫泊桑从整体上了解了俄罗斯的现实主义。两人在八十年代初期相识，直到屠格涅夫去世一直保持亲密的友谊和密切的交流。莫泊桑的小说集《戴丽叶春楼》是献给屠格涅夫的，他用文字表达了自己对这位作家由衷的赞叹。屠格涅夫去世后他还献上了自己感情真挚的悼念文章。屠格涅夫经常审读莫泊桑的手稿，给他一些建议，还一直在俄罗斯为他的作品做宣传。1882 年屠格涅夫向《欧洲导报》的主编斯塔修列维奇推荐了莫泊桑的《一生》，并称赞这是一部“非凡”的作品。在屠格涅夫的帮助下，《漂亮朋友》在《欧洲消息》上的发表日期比在法国整整提前了两个月。

308 ·

正是屠格涅夫使莫泊桑对俄罗斯文学产生了很大兴趣。在莫泊桑批判性的文章中，他经常表达出对普希金、莱蒙托夫、果戈理的敬意。莫泊桑认为，托尔斯泰是“当代最伟大的作家之一”，读过托尔斯泰的《伊万·伊里奇之死》以后，莫泊桑说了一句传世之言：“我觉得我所有的作品都一文

不值。”

莫泊桑的短篇小说创作明显受到屠格涅夫的影响，例如在对大自然的理解方面，莫泊桑描写它充满伟大顽强的生命力，美好得超出人们的想象。而屠格涅夫《猎人笔记》里描绘的大自然正是如此。莫泊桑写道，在屠格涅夫的作品中有一种“隐藏在事物本质里面的深刻的悲哀”，而莫泊桑的作品也有十分类似的特点，从这个意义上说，屠格涅夫——这个“感情丰富的现实主义”（莫泊桑的评价）观察家可以称得上是莫泊桑的老师。

列夫·托尔斯泰看待莫泊桑的态度非常有代表性，他认为莫泊桑的创作的主旋律是抨击了人们的道德沦丧和自私自利、为这个“最好的世界”感到悲哀、引发人们对生命意义的深思。托尔斯泰对莫泊桑的高度评价产生了很大反响，因为托尔斯泰不能接受左拉和都德的创作，认为他们只是对生活现象的简单“摹拟”。但托尔斯泰却称小说《一生》“几乎是继雨果的《悲惨世界》之后法国最优秀的长篇小说”。契诃夫也称莫泊桑是文学史上具有转折意义的作家：“他作为一个艺术家，提出如此艰巨的要求，再按旧式方法写作已经不可能了。”

托马斯·曼这样评价莫泊桑：“我认为他的创作是不朽的，我相信，即使再过一个世纪，他仍然是最伟大的短篇小说大师。”

10. 七十至八十年代的小说家和戏剧家

1875年宪法通过后，法兰西第三共和国逐渐稳定，这让那些希望以文明的进步来保障社会向人道主义方向发展的法国知识分子大失所望。毫无疑问，造成自然主义流派危机的原因在于：在艺术和文学中对世界和人类的研究不能仅用“科学的，即生理学”的方法。如我们所见，左拉的创作在七十至八十年代急速发展，而他又尝试着严格遵守自己的实验性生理方法，这导致了在他的作品中运用现实主义的手法时，高潮与低谷交替出现。左拉追随者组成的“梅塘集团”极其明显地验证了自然主义观点的狭隘性。这种观点或会导致对日常生活的描写缺乏创造性，或会将作家从令人憎恶的精神贫乏的世界引向宗教神秘主义和颓废派的敏感。世俗的心理小说借鉴了自然主义分析人类情感的经验后，美化了这些情感，并把潜意识、非理性的内容带入到对“贵族”心理的分析中。浪漫主义在这一时期仍然在发展着。乔治·桑的晚期作品陆续出版，但这些作品的文学影响力，与同时期正处在创作上升期的维克多·雨果的作品相比，逊色很多。受浪漫主义的激发，在这一时期产生了一些别的流派，但是同浪漫主义有着很大的不同。由于受到类似的浪潮以及后期浪漫主义的影响，同颓废派有联系的散

文作品在这一时期也在发展。之前在有关巴黎公社时期文学的章节中已经指出，当时也出现了与社会主义思想有联系的新潮流。

对这些年的文学来说，自然主义的命运是非常重要的。1880年《梅塘夜话》问世，其中不仅收录了左拉的短篇小说，还收录了莫泊桑、于斯曼、塞阿、埃尼克、阿莱克西的短篇小说。这些刚刚走上文学创作之路的作家是左拉在"自然主义之战"中的朋友和战友。在左拉搬到梅塘别墅后，这些作家更加频繁地去那里拜访他。他们共同出版一本纲领性作品或者共同创办一本杂志的想法正是产生于梅塘别墅夜晚的聚会中。

八十年代的文学批评界将这一部《梅塘夜话》视作自然主义文学集团的演出。然而自然派的成员之间并没有完全达成统一。很快，莫泊桑就退出了同"梅塘集团"的文学合作。至于"梅塘集团"的主要成员——塞阿、埃尼克、阿莱克西以及早期的于斯曼，代表他们主要创作方向的作品最能反映自然派的特点。尽管人们熟知他们作品的优点，也知道作品中的一部分有积极的意图，但是"梅塘集团"成员在创作实践中体现出的自然主义教条使得作品缺乏鲜明的特色，失去了真正的现实主义内容，并且导致小说的艺术形式解体。

309·

从这个意义上说，《梅塘夜话》这一作品集就是最好的例证。左拉认为收录到《梅塘夜话》中的作品都应该揭露战争是毫无意义和反人类的，反对资产阶级装模作样的爱国主义。《梅塘夜话》中最优秀的作品——左拉的《磨坊之役》和莫泊桑的《羊脂球》都符合这些目标。然而在"梅塘集团"其他成员的作品中这种揭露性的写作风格有所丧失，他们追求从日常生活的非英雄的角度来揭露战争，结果却转向了承认人在完全受到生理本能的支配时表现出的卑鄙性。比如莱昂·埃尼克在其《"大七"事件》中讲述了一群凶残的士兵毁坏妓院的故事。

非英雄化在于斯曼的小说《背上背包》中达到了极致。在这篇小说中冷漠悲观的生活态度占据着主导地位，即使是战争也无法给这种生活注入强烈的情感和痛苦。于斯曼对假爱国主义的嘲笑淹没在对无关紧要的事件、动作、对话的琐描赘述之中。

"梅塘集团"成员的小说中所贯穿的创作原则主宰着他们的所有作品。这些作品是八十年代初文学"自然主义潮流"的最好体现。"梅塘集团"成员的创作演变对于自然主义这一文学流派的命运而言，在相当大的程度上都具有典型意义。

昂利·塞阿(1851—1924)最著名的遵循了所有自然主义美学规范的作品是小说《美好的一天》(1881)。这篇小说中几乎没有动作描写，作者的本意是表现女主人公对日常生活之平淡乏味的徒劳反抗。年轻女人同照顾

她的平庸乏味的邻居见面时,背景是无尽的小雨。对于这小雨,作者作了极尽细致的描写。作品的风格被有意刻画得单调、缺乏表现力。作者用尽所有的描写手段只为了传达“生活是平淡无味、前景黯淡的,在生活中没有梦想和崇高的情感”这样一种感受。

保尔·阿莱克西(1847—1901)是自然主义创作理论最正统的继承者。他在艺术实践中甚至实现了那些在左拉本人的作品中都从未出现过的情景。对此最好的例证就是收录了阿莱克西四篇小说的《露西·佩莱格伦的结局》(1880)。

阿莱克西遵循“写实性”也就是被理解为“摄影般的准确性”这一规范,在其每篇小说前都有一个简短的引言。这个引言告诉读者小说中描写的事件都是实际存在的,并不是作者创作幻想的结果。

在随后的几年中阿莱克西又陆续出版了一些散文体的作品,其中就包括纪念福楼拜的小说——《梅里奥夫人》(1891)。虽然这篇小说情节冗长、结构凌乱,但作者却成功地分析了日渐衰老的女性内心的痛苦。

多年来,阿莱克西一直是左拉的忠实朋友,他把《埃米尔·左拉,朋友的便条》(1882)这本书献给左拉,并在“德雷福斯事件”中始终站在他这边。阿莱克西给评论家儒勒·于勒的电报可能是他“最著名的作品”。儒勒·于勒在1891年带着有关“自然主义的命运”这一问题的调查表去找阿莱克西。阿莱克西在给儒勒·于勒的电报中称:“自然主义没有死,具体细节写信沟通。”阿莱克西在后来的信中徒劳固执地认为自然主义是唯一忠实于现实的文学方法。

在莱昂·埃尼克(1851—1935)的作品中有使他向后期于斯曼的观点靠近靠拢的成分。埃尼克在《梅塘夜话》中透出的对于残酷、极端的崇尚在他的第一部小说——《忠诚的女人》(1878)中也有所体现。这部作品的主要人物是一个痴迷发明创新的父亲,他毒死了富有的大女儿,并控诉小女儿是凶手,使得小女儿也被处决。左拉给了这部书极其重要的评价,他给作者的信中写道:“请允许我建议您在未来的创作中避免这种极端的情节和粗暴的事件。生活是简单的。”

在埃尼克随后的作品中最具有自然主义小说“榜样性”特点的是《阿贝尔先生冒险故事》(1884)。这篇小说讲的是一桩未遂的爱情阴谋。埃尼克并嘲笑自己作品中的人物,认为他们是愚蠢和庸俗的化身。

在小说《性格》(1889)中埃尼克鼓吹神秘主义和招魂术的思想。“这个事件意义重大:左拉的一个学生,同时也是‘梅塘集团’成员之一的埃尼克满怀激情地赞美最狂热的唯心主义的仪式。”法朗士一针见血地指出这一点。 ·310

就这样，在三位“梅塘集团”成员的作品中非常明显地体现了自然主义美学在方法论和艺术上的缺陷。悲观主义以及对人类积极性的不信任贯穿他们所有的作品；揭露资产阶级那令人厌恶的现实听起来就像承认它的最终胜利。

自然主义运动在寻找宗教和神秘主义过程中的结局是必然的，这是因为“自然派”的作家们完全无法实质性地改变现实。这种向“唯灵论自然主义”的演化最能体现在于斯曼的作品中，这个术语也是他创造的。

若里斯-卡尔·于斯曼（1848—1907）就籍贯来说是荷兰人，但是他却完全属于法国文学。普法战争结束后，于斯曼从军队复员，在法国内务部工作了三十多年。

于斯曼早期的作品有《玛特》（1876）、《华尔达姐妹》（1879）和《同居生活》（1881）。这些作品都具有自然主义准确性的特点，刻画了小资产阶级小市民和浪荡派的生活环境。在这一阶段他对自然主义的个人贡献在于：对事物描写的热爱以及比其他自然主义者更加包罗万象的悲观主义。

于斯曼否定所有人类现实存在价值的顶点是小说《浮沉》（1882）。在这部作品中他几乎完全实现了“没有情节”这一目标（就连塞阿那篇“多雨”的小说对他来说都显得情节太多）。这部作品事无巨细地讲述了佛朗特纳这个穷酸小官吏乏味生活的所有细节。小说的结局——佛朗特纳完全屈服于细小的生活琐事，总的来说，这些琐事体现了人类生活的贫乏。“……叔本华是对的，——他对自己说，人生就像单摆一样，在痛苦和绝望中回荡……只能够交叉着双手，试图入眠。”

但是于曼斯仍然试图逃避令人厌恶的现实，通过艺术来建立自己的美好世界。由此产生了他最著名的作品之一《逆天》（1884）。这部作品对法国文学甚至是整个欧洲文学中颓废派小说的发展产生了深远的影响，其中对奥斯卡·王尔德本人以及他的《道林·格雷的画像》也有重要意义。

《逆天》是一部转折性的作品，在这部小说中于斯曼没有遵从自然主义的美学。《逆天》的主人公——富有的贵族德泽森特，有机会脱离现实世界，为自己建造一个“人造天堂”，构建一种奇妙而又精致的氛围，并能为自己所有的感官提供十足的享受。他的周围都是自己喜爱的艺术作品，充满着醉人的气息和自然界中没有的色彩组合。他还想出了前所未有的辛辣食物。

“想象应该取代低级的现实。”这就是德泽森特的基本目的。于斯曼拥有十分出众的修辞技巧，他追求通过语句的和声以及词语的韵律来重塑德泽森特感受到的那种近乎异常的感官享受；于斯曼在缺陷中找到了一种独特的吸引力，这是正常人都不会具有的。

然而《逆天》主人公的尝试并没有获得成功；德泽森特满腹疑虑，极度恐惧，感受着自己的弱小和孤独，在那个时候他第一次向上帝求助，祈求上帝赐予他信心。这样，小说既融合了所有具有当时法国文化鲜明特点的艺术价值，也包含了向宗教的转向。

在《逆天》之后，于斯曼在八十年代发表的作品都表明了他动摇不定的状态，对于已经找到的出路是否正确没有信心。于斯曼又重新开始描写现实生活的怪诞——《进退两难》(1887)。在这部小说中他对于资产阶级进行了印象最深刻的讽刺。但也正是在这一时期，于斯曼加入了"撒旦主义者团体"，去做"黑色弥撒"，他越来越被神秘主义所吸引。几乎毫无情节的小说《那边》(1891)体现出于斯曼内心激烈的挣扎，在寻找新的世界观。这部小说的内容是于斯曼思想的传播者——作家杜达尔和他朋友之间关于美学、文学的讨论。杜达尔试图丰富自然主义：在保存写实性的同时又加入超自然的元素，构成"唯灵自然主义"。

《那边》属于于斯曼最终"转向"的准备阶段，他在九十年代变成了一个勤奋的信奉天主教的神秘论者。于斯曼在"转向"之后写的作品有《在路上》(1895)、《大教堂》(1898)等。这些作品都证实他从"物质自然主义"转向"唯灵自然主义"的历程非常短暂。这些作品的内容主要是宗教性的议论，但是于斯曼保留了自然主义的手法。因此，小说《大教堂》中的主要对象——沙特尔大教堂所有的建筑和雕塑的细节都被描写得极其细致。

于斯曼从"梅塘集团"到颓废派的转变对于十九世纪末自然派的命运来说意义重大。

虽然与散文相比戏剧更加难以被影响，但是自然主义潮流还是影响了法国戏剧的发展。在七十年代出现过个别试图改革戏剧的案例(根据左拉的《黛莱丝-拉甘》、都德的《阿尔勒城的姑娘》、福楼拜的《竞选人》改编的剧本)，这些都跟六十年代中期龚古尔兄弟的《昂利埃特·马雷沙尔》一样以失败告终。

在左拉的"戏剧斗争"之后，情况有所改变。左拉在1876—1878年间发表了一系列文章，尖锐地批评了法国戏剧创作和戏剧表演。这有利于带有民主倾向和揭发性倾向的作品登上舞台。首先是在昂比于剧院上演了根据左拉的小说改编的戏剧，但是这些作品都被改编成了夸张剧。在八十年代初，奥德翁剧院成为了前沿阵地，这个剧院上演龚古尔兄弟和都德的作品。但是"法兰西喜剧院"的剧目也在逐渐更新，在1882年上映了那个时代最优秀的戏剧作品——亨利·贝克的《群鸦》。

亨利·贝克(1837—1899)早期创作轻松喜剧，于1869年写出了其第一部具有严肃社会性的剧本《米歇尔·波佩》。这部作品的主人公对于法

国戏剧来说极其与众不同。这个平民工人凭借自己出色的才能摆脱了贫困。剧本内容体现了贝克对贫困阶层人民困难生活的同情以及对工人运动命运的兴趣。贝克认为工人运动的前途在于要“公正地管理工厂”，并在工人群体中普及教育。他的剧本中自然主义的倾向非常强烈。

贝克长期努力的结果在1876年的戏剧《群鸦》中得以完全展现。他敢于打破资产阶级戏剧的陈规旧套，展现当代风尚的现实主义画面。“群鸦”比喻的是一群土匪般的债主和投机商，他们联合起来对付已经过世的富裕资产者维涅龙的家人。他剩余的财产被这群不择手段的强盗肆无忌惮地用偷盗、欺诈的方式侵吞。贝克为了准确、毫无遮掩地重现“生活片段”的卑鄙，放弃了奥瑞埃或萨尔杜式的传统大团圆结局。在剧本中没有传统的善与恶的对立，没有正面和反面的人物；只能悲观地确定一点：世界分为强者和弱者，压迫者和牺牲者。这个残酷的现实不是由性格上确定性的缺陷决定的，而是由资产阶级道德的本质所决定的。而资产阶级道德的基础是金钱利益。

根据现实的残酷程度以及对“现今世界的强势者”表现出的毫不留情的控诉来说，《群鸦》在很大程度上延续了巴尔扎克戏剧创作的传统，可以同苏霍沃-柯贝林的作品作比较。自然地，这部作品不受资产阶级观众的喜爱，他们喜欢的是“安抚人心”的戏剧。评论界对于贝克“厌恶人类”的态度非常气愤，《群鸦》在上映了十八场之后就被迫停演了。在《群鸦》之后贝克著名的剧本《巴黎妇女》(1885)是作者个人追求和大众喜好相妥协的产物。这是个有关“三角婚姻”的故事。这桩“婚姻”因为女人……背叛了情人而被破坏。剧本中的嘲笑减轻了道德揭露的苦涩：在结尾又恢复了平静的通奸生活。

贝克的戏剧《丑陋的人们》没有写完。他死后出版的遗稿(1910)展现了其现实主义构思的深度，同时也展示了戏剧结构的不整齐：剧本被分解为单独的事件——“生活的片段”。《丑陋的人们》揭露了肮脏的金融阴谋诡计，其中混杂着政客、记者、经纪人和高级妓女——他们都一样的不顾廉耻。

在九十年代贝克声名鹊起，他的剧本还传播到了国外。正是贝克的作品促使安德烈·安托万于1887年建成了著名的“自由剧院”，为当时的戏剧先锋们提供了一个独特的“实验室”。这个剧院营业到1895年，它对全欧洲的戏剧艺术来说具有重大意义。

虽然贝克从未将自己的作品搬上“自由剧院”的舞台，但他却积极地支持这个剧院。安托万在同贝克的友好合作中确立了新一代剧作家的剧目。

312·

诚然，他们中没人能够具备贝克那种现实主义技巧的力量；他们无法克服自然主义的影响。列夫·托尔斯泰、斯特林堡和易卜生的戏剧得以上演就

是“自由剧院”的功劳。安托万一贯反对象征主义的戏剧,因此当时流行的梅特林克的作品没有上演。

左拉在八十年代初一部接一部地发表批评性理论作品集。这些作品集总结了左拉作为政论家在过往时期从事的活动。作品集出版的时期正围绕着《娜娜》展开了激烈的争论,似乎,这些作品集点缀了他的胜利。但是,在同样引起了尖锐争论的《土地》(1887)出版之后,事情开始朝着另外一个方向发展。同样是在1887年,《费加罗报》刊登了所谓的“五人宣言”。这封写给左拉的信由五名作家签字,他们都曾经是左拉的崇拜者和信徒。大罗尼、博纳坦、吉什、玛格丽特和德卡夫言辞激烈地谴责左拉的过错,声称左拉背叛了他自己的宗旨,控诉他的色情描写。时间证明,极端自然主义的批判并不意味着这些作家创作观点的一致。博奈蒂安和吉什属于二流作家,因此并没有表现出太多独创性。吕西安·德卡夫(1861—1949)因为自己反战题材的小说《军士》(1889)披露了法国军队的规章制度而遭到法庭调查,而且在保护他的作家中,还包括左拉。之后德卡夫的选题转向了“巴黎公社”。保罗·马尔格利特(1860—1918)没有超出自然主义日常生活题材小说的界限,唯一的例外是跟他才华横溢的兄长维克多·马尔格利特合著的小说《公社》(1904)。此外,大罗尼(1856—1940)是一位非常多产的作家,其在创作初期对社会贫苦阶层的状况(小说《来自救世军的尼尔·霍尔姆》,1886年)和社会主义运动(小说《双面人。巴黎的革命习俗》,1887年)有着浓厚的兴趣。但是随后他小说的主人公都对社会主义思想的作用感到失望。

最坚决反对自然主义的,不是《五人宣言》的作者,而是对实证主义世界观做出理想化反应的“右翼”反左拉人士。这些人中包括批评家伯吕纳吉埃尔、小说家和批评家巴尔贝·多尔维利。于斯曼在其唯灵主义作品中鼓吹“天主教改革”。保尔·布尔热(1852—1935)在其艺术实践中对实证主义哲学和左拉主义发起了强有力的挑战。

布尔热在早期的文学创作中表现得像丹纳忠诚的学生。他在《现代心理学专著》(1883—1885)中追求通过用那个时代最出色的书籍来刻画自己这代人的道德心理画像,其中包括泰纳、勒南和福楼拜的作品。布尔热在这部作品中讲述了他认为在颓废主义和科学崇拜中表现出来的法国“精神病”。1885年他转向了心理题材小说的创作,并通过有关上流社会中不忠的爱情和通奸的故事为自己赢得了声誉(小说《残忍的迷》,1885年;《在谎言网中》,1887年;以及其他作品)。布尔热认为人民不值得专写分析小说的作家关注。

1889年布尔热发表了自己最重要的小说《弟子》。在一定程度上这是

一部分析小说。在哲学唯理论者——阿德里安·西克斯特的形象中,决定论解释了人的所有行为,否定了伊波利特·泰纳提出的只遵从"种族、环境、时代"的总和的个人行为道德标准。年轻的实证论者罗贝尔·格雷斯鲁是西克斯特的追随者,他试图实现老师的理论,为了"心理经验"和充满虚荣心的自我肯定而去引诱雇佣自己为家庭教师的贵族家的女儿。但是"科学试验"的说法在人类的生活激情面前是无法令人信服的,并且是犯罪的。两个年轻人真心相爱了,但他们的结局却是个悲剧。

因此,西克斯特在道德上来说应对两人的死负责。他通过罗贝尔的忏悔信了解到悲剧的经过,之后他明白了自己"毒害了人类的心","有堕落的趋势"。在作品的结尾,经历了内心崩溃的西克斯特抚着格雷斯鲁的棺材轻声做着祷告。可见,还是可以在信念中找到支点来对抗毁灭性力量的。

批评家们将布尔热的这篇小说与《罪与罚》联系在了一起。而《罪与罚》的法语译本发行于 1884 年。但是《弟子》远不如陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》,就如罗贝尔·格雷斯鲁及其善与恶等价理论在拉斯科尔尼科夫试图通过以善的名义跨过恶的"思想"面前也变得微不足道一样。

后来布尔热成为一个君主主义者,一个好战的天主教徒,并痛恨民主原则。在他的作品中出现了颓废派的病理学主题。

313·

有些作家的创作独树一帜,他们的作品风格属于后浪漫主义潮流和颓废派之间的连接环节。接下来首先必须要提到两个人的名字:巴尔贝·多尔维利和维利耶·德·利勒-亚当。

巴尔贝·多尔维利的散文融合了浪漫主义的趋势,运用了现实主义甚至还有自然主义的成果。巴尔贝·多尔维利(1808—1889)是一个好战的天主教徒、保皇党,他的文学创作和批评活动的性质属于反对当时所有文学流派的"右翼反对派"。作为晚期浪漫主义的作家,巴尔贝在文学品味上反对奴隶式地复制现实,他带着宗教狂的热情反对并蔑视现代思想运动。同时他还厌恶资产阶级现实的粗俗和下流,将这种现实与浪漫的过去作比较(小说《中魔的女人》,1854 年;《德图什骑士》,1864 年)。巴尔贝为无法复原的一去不返的生活而落泪,为被他理想化了的贵族的死而落泪。他的作品中渗透着天主教的好战精神。巴尔贝的作品具有神秘主义的特点,这些特点在他创作的后期,也就是实证论思想的危机时期表现得最为明显。巴尔贝在小说集《恶魔故事》的前言中宣称作家有完全自由的权利来描写丑陋的事物,并且声称自己信仰撒旦。在这一点上流露出了他向颓废主义靠拢的痕迹。同时他还猛烈抨击现代的市侩心态。巴尔贝用三十五年的时间写成的十四卷本的评论文集《作品与人》(1860—1895),渗透着对自然主义恶毒的嘲笑,是向自然主义发出的"控诉书"。

在杂志上进行公开的论战之外，在八十年代象征主义散文也得到了发展，其中最才华横溢的代表人物是维利耶·德·利勒-亚当。他是个贵族出身的布列塔尼人，信奉天主教，在对巴黎公社产生短暂同情之后又变回了保皇主义者。维利耶在六十年代按照“帕尔纳斯派”的思想开始自己的创作之路。在1883年短篇集《残酷的故事》出版之后，维利耶声名鹊起。在这部作品中可以感受到来自埃德加·爱伦·坡的影响：嗜好神秘的事物、血腥的情节以及处在可认知世界边缘的奇怪现象，在这个可认知的世界中又有着超自然事件。在1888年出版的《残酷的故事新编》中，这些趋势有所加强，维利埃揭露了人类内心陶醉于别人的痛苦之阴暗面。

短篇集《特里布拉·蓬霍梅》(1887)仿佛翻开了维利耶神秘主义小说的内衬。他的“黑色幽默”变成了对现代风尚的讽刺。维利耶厌恶他周围的世界，因为在这个世界中无法安放他的理想，他只看到了人群的愚蠢、金钱的压迫和邪恶的庸人的凯旋。这一系列小说的主人公——生理学教授特里布拉·蓬霍梅是个愚昧无知的资产阶级实证论者，是美和奥秘的敌人，同时又很滑稽、令人害怕。维利埃将他称为“时代的原型”。在小说《天鹅杀手》中，蓬霍梅打死天鹅仅仅是为了听到它们最后的歌声。

维利耶·德·利勒-亚当最后一部作品——在他死后于1890年出版的戏剧《阿克塞尔》，体现了强烈的瓦格纳的影响。维利耶·德·利勒-亚当是于斯曼、马拉美和魏尔伦的朋友，他在无止境的秘密和对梦想的歌颂中寻找着生命的意义，在他梦想中包含着法国共济会的思想以及浪漫主义的主题。

皮埃尔·洛蒂(1850—1923年，原名于里安·维欧)的作品深受那些渴望远离现实生活烦恼的资产阶级读者的喜爱。他的小说主题可以简化为“逃离被异国幻想的烟雾所笼罩着的日常生活的无聊与失望”，在异国的自然怀抱中田园生活与肉体的欢愉结合在了一起。洛蒂曾经是个海员，拥有着敏锐的诗歌辨别力，会用印象派的手法描绘异国的风景、生活习惯。有时在洛蒂的小说中几乎没有任何情节，比如：《阿齐亚德》(1879)——关于土耳其的小说，《洛蒂的婚姻》(1880)——关于塔希提岛，《菊子夫人》(1887)——关于日本……那些移植了洛蒂个人感受的有关大海的小说更加有趣，其中最优秀的作品是《冰岛渔夫》(1886)。在这篇小说中洛蒂试图传递内心状态的细微差别，这个尝试比普鲁斯特还要早。

在一定程度上洛蒂所有的小说都可以说引用了波德莱尔的《邀游》中的诗句作为卷首词——去“充满美、奢华、平静和享乐”的地方游玩。在这里可以感受到于斯曼笔下的德泽森特那种唯美的逃避现实主义——摆脱资产阶级生活的庸俗和单调。此外，一位法国评论家一针见血地指出“对于失落天堂的怀念是殖民扩张合适的幌子”。皮埃尔·洛蒂的作品是殖民主义小

说史的一环。

314· 同洛蒂逃避现实的感伤旅行完全对立的是由儒勒·凡尔纳(1828—1905)创立的科幻冒险小说体裁。儒勒·凡尔纳于1848年从南特来到巴黎,用了相当长的时间来寻找能够展现自己创作兴趣的领域。五十年代末凡尔纳产生了创作“融合昨日的浪漫主义、今日的现实主义和明日的象征主义”的“科学小说”的想法。经过几年在不同科学领域的研究之后,儒勒·凡尔纳于1862年出版了主题为对非洲大陆的研究的小说《气球上的五星期》。这部作品取得了前所未有的成功,受此鼓舞,凡尔纳制订了创作“奇异的旅行”这一系列书籍的计划。这一系列作品介绍了人类知识和研究的不同领域。儒勒·凡尔纳通过自己多年孜孜不断的努力,完成了六十五卷本的鸿篇巨著,其中最后的几本书还是在他去世之后,于一战前夕出版的。儒勒·凡尔纳最优秀的作品问世于第二帝国存在的最后几年至八十年代中期期间,这些作品融合了科学的人文主义进步成果和民主思想。著名的三部曲——《格兰特船长的儿女》(1868)、《海底两万里》(1870)和《神秘岛》(1875)体现了对人类旨在创造更好生活条件的创作理性的信任,对服务于社会的科学的信任。在这些作品中,跟许多别的作品一样,儒勒·凡尔纳塑造了一个追求人权、自由和公正,用和平手段反对毫无意义的战争的科学战士形象(这类形象最鲜明的代表——尼摩船长)。在《从地球到月球》(1865)、《八十天环游地球》(1872)、《十五岁的船长》(1878)、《桑道夫伯爵》(1885)以及许多其他的作品中,儒勒·凡尔纳的小说,作为新体裁小说的特点不断被加强。凡尔纳的科幻预测从来不以无法实现的奇迹为前提,它们不同于小说家的神秘幻想,也不同于令我们害怕的现代西方科幻小说中的世界末日。儒勒·凡尔纳能够将自己作品中科学认知的方面同引人入胜的惊险情节联系在一起,同时又强烈反对在第二帝国时期广泛流传的庸俗的消遣小说。儒勒·凡尔纳作品中的冒险情节揭示了人类本性中最好的方面,促使主人公为了实现共同幸福和达到科学目的而相互支援、自我牺牲。在他的很多作品中科学方面的内容或者完全空缺,或者位于次要地位,而位于主要地位的是民族解放斗争或者是恢复公平正义的内容(《南北对峙》、《无名之家》、《烽火岛》等小说)。这种将自由作为最高价值来坚决捍卫的做法是凡尔纳作品的最大优势。科学家在凡尔纳笔下是为了解放家乡这一忠诚事业而领导起义和复仇的人(尼摩船长、桑道夫伯爵)。因此,这样的人物并不孤单,普通人一直在帮他,而在这些普通人身上体现了最美好的民族性格。儒勒·凡尔纳的小说以其固有的幽默使得科技题材的作品生动、通俗易懂,在需要的时候适当地降低了过于高亢的激情——这是他的创作中现实主义最重要的方面之一。他在小说中塑造了许多极其幽默

的人物，比如《格兰特船长的儿女》中的雅克·巴加内尔。

某些小说体现了儒勒·凡尔纳对人类组建的和谐社会的看法。《神秘岛》中的殖民地是在圣西门主义的原则上构建的；在乌托邦式的城市"法兰西城"(《蓓根的五亿法郎》，1879年)中没有穷人，没有游手好闲的人，科学服务于共同的幸福。正是"法兰西城"反对将科学用于毁灭性的目的，所以"法兰西城"的敌人——武器工厂老板苏尔策的致命阴谋未能得逞，这体现了儒勒·凡尔纳的社会乐观主义。这部小说是世界文学史上首批反帝国主义的作品之一。

八十年代末到九十年代初是儒勒·凡尔纳创作的重要分界线。帝国主义时代的来临，殖民地的争夺，瓜分世界的准备使得儒勒·凡尔纳不再无条件地信任推动人类社会进步的科学。在他晚期的作品中，科学家的形象往往都具有阴险的特点。小说《征服者罗贝尔》(1886)里的主人公罗贝尔发明了比空气重的飞行器，而他本身是个自私、爱慕虚荣的家伙，对自由的思想漠不关心。而在小说《世界的主人》(1904)中罗贝尔又变成了一个邪恶的仇视人类的人。在《融化北极之冰》(1889)中，读者通过《飞向月球》而熟知的那些坐在空心炮弹里的曾经参加过美国内战的冒险家们现在又想出了一个冒险想法，这个想法能带给他们财富，但是却会带给人类巨大的灾难。然而凡尔纳仍然相信进步的力量不会允许科学成就被用于反人道主义的目的。难怪所有屠杀人类性质的想法无一以成功而告终：科学家要么在最后时刻意识到了危险性，要么他们被聪明果敢的人阻止了。儒勒·凡尔纳最后的一部小说《巴尔萨克考察队的惊险遭遇》(在凡尔纳死后于1910年出版)渗透着这类在我们现今极具现实意义的思想。殖民者试图在非洲建立堡垒并实行血腥独裁，而这一计划被起义的奴隶们支持着的科学家破坏了。这样到了最后，儒勒·凡尔纳的作品主题为交织着科学人文主义重任的争取自由的斗争。

儒勒·凡尔纳的作品一出版就被翻译成俄语，在俄罗斯取得了持久的成功。俄罗斯的作家(托尔斯泰、屠格涅夫、果戈理)、思想家和科学家对于其创作技艺高度评价。儒勒·凡尔纳作品中的进步内容以及人文主义的创作方向不仅确立了他在当时文学进步中的重要地位，也奠定了他在二十世纪科幻体裁小说发展中的重要地位。

在一定意义上来说，八十年代到九十年代初是法国散文的过渡阶段。自然主义流派明显衰落。与此同时，一些新的作家在文坛崭露头角。他们的创作标志了批判现实主义新的发展阶段——阿纳托尔·法朗士、罗曼·罗兰。在同一时期也出现了同颓废派有联系的一些新流派。

11. 魏尔伦 “被诅咒的诗人” 兰波 马拉美及象征主义

生命因不可治愈的虫噬而残裂——这种曾经浇灌过波德莱尔《恶之花》的“世纪之末”生命意识，很快便成为十九世纪末叶法国大大小小抒情诗人的共鸣。这些诗人的命运，以及当时他们的思潮，在充斥着无所适从感、心灵矛盾和被社会排斥之感的《被诅咒的诗人》一书中都这样或那样地涉及。若要从这些诗人之中找一个配得上先驱和天才之名的人，那便是魏尔伦。

阴暗苦楚的精神世界使诗人陷入悲观的情绪。波德莱尔之后，其继承人也没有逃过这一劫。然而，悲观的情绪远不是诗人们思潮的全部。在《被诅咒的诗人》一书中，那些用自白和求索构建法国文学永恒精神财富的诗人们，常常试图克制并战胜自己的悲观情绪。坦言说，在亚历山大·勃洛克所指出的波德莱尔的“身处地狱之渊却幻想雪白山巅”的才华之中，能够体现出“没落时代英雄主义”（波德莱尔语）与颓废主义之间的差别。颓废主义曾顺从地承认自身病态的退化，有时却又将这种营养不良般的病态抬高成一种高雅的英雄精神，正如十九世纪八十年代中期小刊物《颓废者》诗刊的编辑们所认为的那样。“被诅咒的诗人”曾多次染上颓废派的不正之风，对此，他们的内心也有过挣扎，彼时，他们将颓废派的不正之风视为压在身上的不幸，各自用不同的方法尝试着与其抗争。魏尔伦、克罗斯、柯尔比埃尔对精神颓废主义的不断反抗，真正造就了他们自白的悲剧性升华，并且使他们有别于那些自我陶醉的、为自己后无来者的高雅而沾沾自喜的颓废主义颂扬者。

魏尔伦（1844—1896）一度曾给法国内外的颓废派下了一个普遍的自我定义，即——我是没落时代的罗马世界。恰巧，魏尔伦自己也一度明确表现出挣脱吸力巨大的心灵泥沼的念头，这种念头不断萦绕在他心上。在魏尔伦作品中，收录了私密、感人、质朴的葬礼哀歌，内容不一而同。这些葬礼哀歌书写成一部抒情日记，内容载满魏尔伦脆弱心灵多年以来的痛楚。自其中能感受到，正如高尔基所描述的那样，“绝望的哀嚎，充满疼痛的柔软敏感的心，对纯洁的渴望，寻求上帝而不得”。魏尔伦自称为“罪恶的苦难圣徒”以及“战战兢兢的歌者”，曾经折磨过波德莱尔的忧郁，在“苦难的利连”（魏尔伦自称）身上找到了受难圣徒和颤声歌者。只不过，忧郁已变得温和，不似从前那么尖锐刺人。

尽管魏尔伦在一生中常常试图控制住自己，努力走上品行端正甚至虔诚的生活轨道，不希望因受酒精或者其他类似禁物的诱惑而动摇，可是他仍旧不由自主，如同大海里的木片一般，被海浪牵引着漂流。魏尔伦身陷

罪孽的污淖，为此在羞愧难当之下胡作非为，竟枪击自己极为欣赏的小兄弟、一同在巴黎、伦敦和布鲁塞尔之间徘徊流浪的旅伴兰波并因此而入狱。每一次产生挣脱这一污淖的冲动，又都被更深的下陷所取代，并且越陷越深，最终使他完全堕落成无可救药的“混迹酒馆的圣徒”（卢那察尔斯基语）。

魏尔伦在疯狂的情欲和脆弱的理智之间优柔寡断、举棋不定，如果说这给他本人造成了致命的后果，那么，由此生长而出的抒情苦果，则在他真性情的浇灌之下，开出了真理之花。感觉敏锐之人已能从时代的空气里嗅出泥泞、停滞和腐朽。既然这种氛围已成为每日要面对的现实，而良心的召唤又驱使一些人将此实情大声地广而告之，那么这一重任的承担者的命运将更加悲苦。为了能够更加通透地认识自身与生命，魏尔伦以圣餐礼的方式施行自我折磨。圣餐礼名为《魔鬼馈赠》，馈赠由耶稣每日的受难为代价换得。 ·316

酒肆里的喧嚷，马路上的泥泞，
潮湿的空气中成串的梧桐，
公共马车吱呀着沉重的车轮，
与车厢斗气，而车厢身位不正
夜里紧盯着两盏昏暗的路灯，
工人们成群结队的沿街游逛，
在警察鼻子底下抽起了烟斗，
湿滑的长椅，残破屋檐的水珠，
脏水平壕、粪便外溢的沟渠——
我的天堂之路啊，如此不堪入目！

几乎每时每刻，魏尔伦都无精打采，情绪忧伤，因而无法保障其创作才华稳定、持久地燃烧。魏尔伦的创作才华，瞬间爆发，又瞬间熄灭。即使是在其创作鼎盛的十年里——从早期的《忧郁诗章》（1866）起到他最成功的两本书《无言的歌集》（1874）和《智慧集》（出版于1880年，但是成书大致在此前五六年）为止，他的才华也会偶尔沉寂无声。尤其是当他淫秽地品噬肉欲的快感时（《爱情集》，1888年；《肉欲集》，1896年；《昔日与昨天》部分章节，1884年；《平行集》，1889年），更是如此。当魏尔伦陷入某种谄媚的或者忏悔的宁静安乐之中，开始时而对小市民偏安一隅的安逸，时而对宗教怀抱里灵魂的救赎不吝做作的溢美之词（《美好的歌》，1870年）之时，他创作的火焰往往缺乏热情，冰冷不堪。迷途中的魏尔伦，在晚年则将全部

身心投入对基督教的虔敬，以至于为了倡导“安宁的音乐占卜”而忘掉了自己曾提出的“为文采而折颈”的口号(《诗歌艺术》)。然而，天生对于某种完美无瑕的善以及发人深省的道理的追求，逐渐融入魏尔伦远离直白而狂热的宗教意愿的抒情诗作之中，最终在他身上体现为神学的自我规劝，同时，这种追求也成为了医治心病的良药，以防他再次沉溺于醉人又罪恶的忧伤。魏尔伦的笔法明快灵动，从不拖泥带水，轻松地谈及所有事物。似乎通过这样的轻盈笔法，他的疼痛能得到缓和减轻，在他的叨念声中，疼痛亦能消退不见。一旦情绪陷入悲观，魏尔伦油然而生的心思，是沉思的忧郁，而非胶着的恐惧，是傍晚的昏黄，而非彻底的漆黑，是忧愁的惶恐，而非苦痛的撕咬。

这是热望，这是疲惫，
这是激情的昏昏欲睡，
是树叶的轻声细语，
是微风的阵阵抚慰，
这是音轻乐弱的合唱
飘荡在绿色编织物内。

当田野被夜幕笼罩，
这是你我的心灵
带着痛苦和悲情
唱出早年的歌谣，
呼吸着黄昏的温暖，
发出了卑怯的牢骚。

相应地，魏尔伦一心向往变幻莫测的临界瞬间，向往游移不定的反光和细微的色差，而非粗简的色彩，向往细腻涂抹的画卷，而非粗暴按压出的图案，向往层层的堆叠，而非平铺的景致。尽管行文不以生动见长，见解亦不确切，魏尔伦却能通过一字一句布置零零点点模糊不清的暗语，激励艰难求索的象征派艺术家前行。彼时，魏尔伦已经被公认为象征主义流派创始人之一，然而，这份荣耀却被他明确地拒之门外。

魏尔伦曾获绰号“树林间高歌的天真之鸟”。在年轻时，魏尔伦悉心培养自己的嗓音，低声倾诉的本领也因而获得了极好的训练。在诗人的仔细调整之下，低声倾诉的本领在光点斑斓、色泽变幻、灵动轻盈的生命舞步中，与生命的体悟相映成趣。魏尔伦的诗歌，音律才华独一无二，或许，法

国诗人中无出其右者。其诗作之中,类似古代民间哭别歌里一样被软化过的悦耳音律,既似流水般起伏不定,又带有凄凉神秘的色彩,如朗朗皓月一般胜过字里行间丰满言语的光辉。即便仅凭音律,意韵犹存。

秋风萧瑟,
琴声呜咽,
余音长;
单调无力,
令人悲戚,
心忧伤。

暮色茫茫,
晚钟凄凉,
人无语;
往事多少,
涌上心头,
泪如雨。[①]

除开过人的音律才华,魏尔伦的洞察力同样精准敏锐,仿佛不经意间寥寥几笔,便景象俱成——有时他的诗节之中,竟然没有动词,仅仅排列出一串名词。他赋予草草勾勒的图景轻盈之感,用急剧旋转、闪烁不定的灵光将图景所述物体卷入,此外,又加入自身的感触,使其同闪烁的灵光融为一体。他让人分不清,哪里所指是表象的,外现的,哪里所指又是诗人经历的,内涵的。

魏尔伦即使到了荒郊野外,仍保留着城里人的习惯和趣味。他掌握了"闲聊一般妙笔天成"(帕斯捷尔纳克语)的奥妙,乡语村言在他的诗行中巧妙地隐于无形,从不给人俗鄙之感。法国革命之时,虽作为改革者,然而魏尔伦并未热忱地奔走呼号、为其倾尽全力。其诗作富于充满乐律、情感真挚的简单,这正是他继承的那些或许是最为著名的法国抒情诗人遗风的最重要一环,这种风格从中世纪的行吟诗人和查理一世(奥尔良公爵)开始流传,一直延续到纪尧姆·阿波里耐和保尔·艾吕雅时期。

魏尔伦和努沃(1851—1920)曾平和地主张,应当将谦虚贤明视作使人

① 《秋之歌》,许渊冲译。——译注

们远离心灵涤荡和生活不幸的救命稻草，与他们相反的是，其他被诅咒的诗人——与基督教格格不入的克罗斯、柯尔比埃尔、拉弗格，认为这种观点根基不稳，并且在尝试克制自己悲观落寞情绪之时，丝毫不曾履行。作为这些诗人唯一且时而不灵的手段，自我嘲讽让他们从外部审视自身的不幸，部分帮助他们消除、克服不幸，即使这种消除和克服总是短暂的且多为臆想的。同世界上所有人一样，这些诗人也需要对如影随形的忧伤进行自白。诗人的自白通常会招致少量讥笑，从顽皮淘气到恶毒怨恨，意味各不相同。

夏尔·克罗（1842—1888）火光四溅的辛辣讽刺给予其矛头所指的心怀不轨之人以散播谣言的口实。他们造谣说，克罗心里从不珍视任何事物，至于“以笔取乐”的爱好，不过只是偶然得之罢了。作为作家，克罗却通常描写一些或美妙或滑稽的琐碎小事。为了揭去他这层肤浅的面纱，让隐藏在下面的另一面目露出冰山一角，仅仅将他死后遗著《爪骨项链》（1908）补录入生前唯一文集《檀香木匣》（1873）仍显不足，必须搜集他散落各处的所有遗世之作。克罗试图借玩笑之言摆脱胸腔中压抑的痛，摆脱层层叠叠幻影所带来的恐惧感。对惊慌失措的克罗来说，这些梦魇似乎已经充满他沉重生活的每一处角落。而当疲惫之感袭来，击溃精神上的自我防卫之时，在满腹牢骚声中，克罗至少能保留住男性羞怯的沉着。灼热的激情被克罗藏入优美的暗示；自白的声音或压低在衷肠，或融入稀松平常的小曲，或倾诉中途，被悲伤的俏皮之言取代；无家可归、苦于生计的酸楚似乎只是顺带提及，越少表露，实则越是凄苦：

> 梦想远去，随着华年。
> 心力已衰，衣袋洞穿。
> 银发满头，两鬓霜然。
> 追忆亡友，心绪恁悲凉。
> 美梦如星，闪烁在远方。
> 独坐酒肆，死神候一旁。

临近二十世纪之时，一些法国诗人带给缪塞晚期的模仿者（如 F. 科佩或者苏利·普吕多姆）平淡无奇、浅显直白、多愁善感、自怨自艾的抒情作品以技巧上的启迪。这种技巧将相斥的意义和风格融为一体，成为掌控自我悲剧人格的前提。克罗同属他们中的一员。

柯尔比埃尔（1845—1875）的悲剧气质则显得棱角分明、怒气冲冲、不可调和。在自己唯一作品《黄色的爱恋》（1873）里，柯尔比埃尔借由压抑沉

重的自白，诉说出自己命中注定的不公正及被排挤的一生。柯尔比埃尔渴望揭露一切夸张粉饰下的丑陋，他并非执著于旅途的行者，而是水手之子、大海之子，他歌唱大海，歌唱水手的命运。在柯尔比埃尔的作品里，他揭露夸大其词的渴望真实流露——粗犷直白的单纯叙述取代了辞藻夸张华丽的传说。对于残酷的现实，即使在自己的家乡出了名地被视作畸形、祸害和社会渣滓，他也不会避而不谈，反而更强调现实残酷的魅力（《海边人》）。

看哪，快来看，天上好戏开演！
巨大的铜盆，热气弥漫，
厨神正在分发家常便饭，
香料是爱情，辛料是热汗。

各色的恶棍，挤在炉灶边，
酒鬼忙落座，推杯又换盏，
冻僵的老弱，吞涎伸头看，
盆中肉已沸，开荤在眼前。

不过，对于贫困的流浪者、街头的乞丐、苦命之人——这些同他一样身处盛宴却只能忍受油烟熏呛无缘口福的看客，柯尔比埃尔的嘴边总是挂着善意的同情和安慰。然而，承受着众人无端的冤枉，柯尔比埃尔甚至已经不敢相信自己真挚的激情。他一边祷告，却一边亵渎神灵，当预感到自己将葬身于温柔怀抱时，即号啕大哭，同时又哈哈大笑。因此，《黄色的爱恋》里所描述的、柯尔比埃尔那种扭曲不堪、摇摆不定的爱恋，暴躁不安地蜷曲着，正如“黄色的笑脸”一样：惺惺作态，极不自然。柯尔比埃尔是深陷绝望之中的幽默作家，他越是感到对或崇尚光明或自我催眠的渴望不可抗拒，就越是毫不留情地用诙谐诗双关谐语来轰炸自己和人们心中的圣物。

所有这些在心灵深处叮当作响、相互交织、难解难分的情感和思想，在柯尔比埃尔的作品之中，如同炸弹一般爆破，弹片飞溅，伴随着运用此起彼伏的口语表达、联通涵义环节的留白、转义的疾呼等手段，冲破并打碎了韵律、句法及本身思想的束缚。对于已经固定下来的韵律规则，柯尔比埃尔随心所欲，不拘一格，这使遣词造句尤其循规蹈矩的人们颇感不适，直到十九世纪与二十世纪之交，法国人逐渐习惯了仅将“言论系统须与言论独一无二性相符”视为诗歌创作中必须遵从的原则，柯尔比埃尔的诗作才获得更多的理解和支持。 ·318

朱尔·拉弗格（1860—1887）对于“颓废派”的小圈子不仅不避让，反而

积极加入,这在被诅咒的诗人之中,独一无二。这个圈子的成员们对于专门用来羞辱他们的诨名"颓废派",不仅乐得接受,而且自豪。

丑角笑容悲伤,却戴着面具画着自画像——这样的意象在拉弗格书中处处时隐时现,并且不论是对于其生前出版的《怨歌集》(1885)和《月亮圣母颂赞》(1885)来说,还是对于其去世后出版的《善意之花》(1900)和《大地哭泣》(1901)来说,均可以作为卷首装饰图案。拉弗格经受着苦闷而绝望的忧伤,一直笃定地认为,自己的命运是一场显而易见的失败。即便如此,因对自己异常的敏感与脆弱感到难为情,羞怯地希望把其藏于身后,拉弗格对自己和一切事物都报以调笑的态度。原本,这种颓唐的嘲笑因生命不幸对其无止境的折磨而起,但拉弗格,这位叔本华的崇拜者,却往往将万事万物都纳入其嘲讽的范围。如此,他那失去双翼的虚幻希冀,也就显得更加滑稽,也更加凄凉。

面对生命的不知所措在拉弗格的身体里摧毁了一切,似乎只有一样残存下来,那便是对诗歌的勇敢探索。拉弗格的声音,抑或拖沓如同歌剧中冗长曲折的宣叙调,抑或像街头流浪的手风琴一样忧郁地呜咽。他属于第一批认真尝试创作自由诗行的法国诗人,不过当时他并不经常采用连成一体没有隔断的诗歌创作形式,而是仍沿用惯常的规格作诗。拉弗格兴趣盎然地将哲理的言语同口语中的俏皮话融为一体,创造出新的双关语俏皮话,赋予陈词滥调以崭新的寓意,并且,在即便夹带点点忧郁气息却也足够幽默机敏的俏皮话的帮助之下,他暂时摆脱了自身那种被文雅地粉饰却又真实存在的郁郁寡欢。

法国境内,波德莱尔的所有继承者,在面对由令人厌恶的虚假所把持的周遭环境之时,皆选择愤懑不平地拒绝,而这种表现,在兰波与马拉美身上达到顶峰。兰波和马拉美对周遭虚假的拒绝,变成对另一种完全相异的、尚待挖掘的真实的追求,这种真实,由于其"另类"和"此间不具有"的特性,被视作所有最本真的事物的支柱。兰波对于充斥四周的浑浑噩噩风气作出如下判词——真实的生命不存在。但如若考虑到那些极端意向的诉求,兰波的判词可以丝毫不牵强地稍作改动,变为与这些极端意向并行不悖的信条:真实的生命当前不存在,应当去寻求并获得。即使兰波和马拉美之间存在差异,但两人都赋予抒情诗"期望"和"寻求"的额外使命。在他们的诗作之中,"期望"和"寻求"被释为"对全宇宙最后秘密的探听"和"追求幸福的神圣行为"。

阿蒂尔·兰波(1854—1891),似乎因无情诋毁法国抒情风格传统的根基而显得教养不佳,当这个粗鲁暴躁丝毫不腼腆的年轻人从法国夏尔维尔

市来到阿登省,并且刚一出现在巴黎就消失得无影无踪不知去向时,我们便对其本人有了清晰的了解。兰波漂泊不定的生活被镀上一层神秘色彩,捉摸不定。起初他同魏尔伦私奔到伦敦,随后独自从斯堪的那维亚前往印度尼西亚,在世界各地之间流浪,直到最后,命运之手将他推向地处遥远非洲的埃塞俄比亚。他在那儿从事商业,努力积累财富。如此不可思议的漂泊生涯激发出兰波对生活的激情,也正因如此,后世传奇称兰波为二十世纪所有具有反叛精神的先锋派艺术家的先驱。同时,兰波神秘失踪的谜底也被揭开。但真相让人迷惑不堪:总体来看,《兰波自白书》(兰波本人从未发表过该书,并且该书问世之前并没有征得兰波同意)一书出版之后,纯粹的否定之声便紧接着随之而来。

在兰波杂乱无章的漂泊生涯之中,只有从他十六岁至二十岁出头这四五年的时间被奉献给了诗歌。但是,这段时间之中,兰波匆忙地试验着借由一切可能语言所能达到的极限,忘我而执著。兰波在抒情诗道路上走得并不长久,这条道路前后两个阶段的分水岭处在所谓的"通灵者给朋友的书信"(《致德梅尼》,1871 年 5 月)事件前后,而该事件正处于巴黎公社运动以及其保卫者惨遭镇压的时期。"试图征服上天"(马克思语)的巴黎公社起义工人的失败对于身处穷乡僻壤的阿登省的执拗少年兰波来说,不仅仅引起了他无限的愤懑,这种情绪后来令他卷入巴黎会战漩涡的中心,而且让他在求索路上的转折之处明白自己到底所求为何。

起初,兰波一边仿效维永、雨果以及被自己称为"上帝"的波德莱尔,一边又凭借自己与众不同的天才与他们争奇斗艳。而在继承这些前人所遗留的精神财富的同时,兰波同样也加入了自己独一无二的创造:对"自由意志"狂热的多神教企盼散发出的炽热朝气(《流浪》、《感觉》);对一切"妖魔化的罪恶现象"所进行的饱含讽刺挖苦的批驳——从市侩的泥淖中(《乐声里》、《锡德尼》、《蹲着》)"锡德尼"式的麻木的庸碌无为者,到战争中(《恺撒的暴怒》、《恶》、《幽谷睡者》)失去理智而干出杀兄害弟恶行却高呼爱国主义万岁的罪人,还包括《血腥周》里残暴的虐杀者(《巴黎狂欢酒宴又名巴黎重获生机》);对街道人民起义做出的虔诚赞美(《冉·玛丽的双手》);对端正品行(《晚祷》)及后继无人的高雅言语(《关于花朵诗人获悉了什么》)的讥笑和恶意胡闹;《太阳之子》里对基督徒的逆来顺受及禁绝肉欲(《庙宇里的穷人》、《卫道者》、《第一次圣餐礼》)所进行的猛烈而亵渎神灵式的抨击;色彩缤纷,形象生动,光线、色彩、声响三位一体的描述(《奥菲莉亚》、《寻找虱子的人》、《元音》)。

早期,在兰波身上,处处显示出外来者与被社会永恒背弃的自我感觉。这种感觉由不断折磨他的不知所措、对长久定居者的挑战、对任性的释放

相结合而成。

上述相关的情感成分全都一下子在恐怕是兰波最好的作品之中迸发出来——假想的抒情诗《醉舟》(1871),诗的自白以略显惊险的漂泊旅行故事之面目呈现。奇特自然现象之一——汹涌澎湃的巨浪不断拍打海岸,海面上是暴风骤雨,一艘船被激流牵引着,船上风帆缆索被野蛮人打得稀烂,舵盘被粗鲁扯下,船员也都被他们打死。诗的内容被丰富至极的场景描绘填充而满,这些场景,有着炫人眼目的五光十色,似歌声婉转起伏并变幻莫测,隐隐约约地闪耀着梦幻的光泽,色泽鲜明并飘逸如风,其真切的描写让人身临其境,充满着令人惊诧的意外之美(《鼻涕中的湛蓝和地衣里的太阳》);诗中各处隐喻之语,迸发即凝固又转瞬即逝、既物化又梦幻缥缈的感觉同细节间的碰撞之中(《霓虹的光如缰绳一般伸向水底灰绿色牲畜》);诗歌中的拟音重叠丰富而悦耳;不时运用在《醉舟》中的新鲜创造之词("水光粼粼,倒映着云雾遮掩下朦胧星光")体现了年仅十七岁的兰波拥有成熟的奇妙创造能力,这种本领不能不让人惊叹。

在开始既无舵盘亦无船帆的生命航行之前,作者已经预料将要面对的是一连串妙不可言的美景和众多让人胆寒的危机——那正是兰波自身狂喜和痛苦的交杂。《醉舟》一诗,在其表面的、叙事的、潜藏的抒情层面之内,对于游离不定的意志的迷恋与对于遗失于广阔空间的恐惧,放肆大胆的勇敢与惴惴不安,兴高采烈与瑟瑟战栗相互交织缠绕,同时亦相互烘托。

我梦见绿的夜,在炫目的白雪中
一个吻缓缓地涨上大海的眼睛,
闻所未闻的液汁的循环,
磷光歌唱家的黄与蓝的觉醒!

我见过发酵的沼泽,那捕鱼篓——
芦苇丛中沉睡着腐烂的巨兽;
风平浪静中骤然大水倾泻,
一片远景像瀑布般注入涡流!
我见过冰川、银太阳、火炭的天色,
珍珠浪、棕色的海底的搁浅险恶莫测,
那儿扭曲的树皮发出黑色的香味,
从树上落下被臭虫啮咬的巨蛇!

崭新发现对于漂泊之船的诱惑,终究被逐渐地抛到阴影之中,取而代之

的是对宁静港湾的疲惫哀求，最后，转变为对往昔青春神灵的期盼。

可是我不再哭了！晨光如此可哀，
整个太阳都苦，整个月亮都坏。
辛辣的爱使我充满醉的昏沉，
啊，愿我龙骨断裂！愿我葬身大海！

如果我向往欧洲的水，我只向往
马路上黑而冷的小水潭，到傍晚，
一个满心悲伤的小孩蹲在水边，
放一只脆弱得像蝴蝶般的小船。[①]

兰波在创作《醉舟》之时，乐得广泛地运用大量的词语涵义代换。《醉舟》，这是一则关于无限自由所包涵的永恒二元性的寓言：自由所带来的美好与令人疲惫的重负。

兰波梦想着逃往广阔的、没有极限的远方，体会任何人未曾体会的事与物。在这样的梦想之中，兰波同样构思着与外界精神连接的通灵之事。故而，兰波大概仍会表现出对生活发生根本改变的期待，即使这种期待他曾经寄托于巴黎公社，并随着公社的失败而破灭。为此，兰波打算成为"宇宙灵魂"奥秘的洞察者。他本希望潜入深渊中所藏匿的、害怕他人知晓的秘密之中一探究竟，并且，反过来，掌握这些秘密之后，便得意洋洋地告知："我——与众不同"，并不是自闭的个体，而是本质存在事物的嘴。根据《通灵者书信》，只有将自己系置于禁欲生活的对立面——接受最残酷的折磨，才能够有幸获得这些秘密带来的启示。此间需要所有的信仰和所有超乎常人的力量，并且随着接连不断的折磨，你将逐渐成为伟大的病人，伟大的犯人，伟大的被诅咒之人——最高等的智者。如此毫不留情的自我改造——包含于长期、极端、深思熟虑地打乱自身所有感官意识的过程之中，其目的和意义在于，使潜意识、下意识摆脱清醒理智的阻挠和干扰，并且使人即便面对最不可思议的奇迹，也能够沉着镇定地相信其真实性。这些折磨同时帮助诗人掌握非比寻常的语言工具，在其帮助之下，人们可以直接对洞察的结果进行"感受、触摸、倾听"，也能够确保心与心之间直接的交流，其过程中弥漫芳香、音调、色彩。

· 320

① 以上两处引文为飞白译文。——译注

在十九世纪，完美改造世界的神话，虽然古老，却绝未过时。在它们的精神指引之下，兰波通过在诗歌和散文中创造“恍然顿悟”（洞察），完成了加之于自身的普罗米修斯式为人类盗火的任务。兰波的顿悟之笔——《灵光集》（又译为《彩画集》）中的散文诗，多半创作于1872—1874年之间，而《灵光集》出版于1886年。关于这点，出版之时已身在非洲并下落不明的兰波并不知晓。临死之前，兰波带着一颗早已干枯的心和贴身佩戴的金币腰带回到故乡法国，当时虽身患重疾，却放任自流，不思康复。

在怪诞奇异到令人震撼的“漆了彩画的盘子”（《灵光集》的别称、副标题）之上，兰波精神生活的闪耀与黑暗之处仿佛被可见地具体化，由此，《灵光集》书名副标题的补充涵义也得到了解释。根据自己眼中所憧憬幻想的不同景象，兰波随心所欲地变换诗歌中奇幻世界的当前面貌。他会虚构出一些描绘灾难的恢弘场景，让他人看来感觉真切到无以复加（《洪水过后》、《青春》、《城》、《野蛮》），但是更经常的，兰波所杜撰的奇景还是以标新立异、散发着节日般灿烂光芒的形式出现，正如他在《桥》、《神秘》、《黎明》中的描写。

在由兰波臆想而出却真实可感的一连串场景描摹里，找不到一点儿的蛛丝马迹能说明这些描摹取材于某一天的具体事件或者一段有启发意义的经历。兰波本身乐于承认，“仅他一人掌握有这些光怪陆离的场景的谜底”，并且希望人们不要探究所谓的谜底，而是以天真的姿态相信每一幅通灵的梦境、幻像，并将他们当作独立的现实。这样终究能够捕捉到绝大多数虚构的场景描摹中所饱含的思潮——通灵者无所不知，无处不在，无所不能。在他急躁而趾高气昂的志得意满之中蕴含着上述思潮。通灵者是万物生命的主宰，仅凭自己的意愿，甚至是专横，就能肆意塑造万物生命。而万物在与上帝平齐的主宰——通灵者的要求面前，亦无限俯首。有时思潮直接被和盘托出：“我观察一切奥秘的表层如何脱落：宗教和自然，死亡，诞生，未来，过去，天体演化，虚无。”而有时，思潮被暗暗地揭示：“从钟楼到钟楼，我牵上一根绳索，从窗户到窗户，我拉上一串花带，从星星到星星，我系上一条金色的链子。”《灵光集》中，时间概念和因果规律似乎俱被废除：瞬间和永恒重叠，固体可随意流动，雾气和阴影变得坚硬，空间能够收缩，天与地交换位置，任何变化都成为可能。因此，“森林里……有一座面朝地底的教堂，湖泊，则飞向高空”（《青春》）；“篝火和水垢……翻转的深渊和砸上星球的冰块”（《野蛮》）。兰波的诗歌文体之中，命令口吻的呼喊夹带罕有的激情，间歇地与音长短促的短语相互交替，它们之间直接联结，无需解释性的铺陈，这恰好暗示着，在兰波战胜文学作品里保守物质的渴望之下，将所有这些各式各样碎屑统一起来的智慧意志完全成为以上呼喊和短语相结

合的有力辩护。

自兰波留给世人遗训至今已过去一百多年，这些遗训有时会自相矛盾，而其一语双关并致读者对之理解困难的缘由在于，兰波第一个将言语炼金术的哲学当做危险的自欺自慰，并且将其批得体无完肤。

复杂的圈套隐藏于神秘妖术同真实事物法则的相互竞争中，而早在《灵光集》中，已经多次乍现关于这些圈套的猜测，即——用改造自己人生观的方式虚假地去替换所追求的改造生活。实质上，对自己的人生观进行改造，不能带来任何益处，反而极大地加深了“盗火者”同凡夫俗子之间的隔阂，而兰波却希望通过自己的敢作敢为造福于凡夫俗子。

因此在《灵光集》之后（另一种推测——创作《灵光集》的同时，兰波也在撰写别的著作），兰波立即写出了慷慨激昂的自白。该自白带着声嘶力竭的狂热，并对原先所崇拜之事物加以猛烈摧残，内容则关乎自己追逐海市蜃楼般美丽的易碎幸福，关乎——当兰波将心灵纷杂转化为狂热灵感的源泉，并“认为自我理智之混乱是神圣的”之时——那命中注定的折磨。兰波将这本唯一由自己亲自交付出版的坦诚自白之书称为《地狱一季》(1873)。在这本书中，兰波开诚布公地讲述了自己疯狂行为当中的一例——相信一切魔法并尝试描写出“缄默、夜晚、难以言说之事及理智丧失”，尝试使自己适应最简单的幻觉，并用迷人的诡辩加固它们。落入神志完全不清的境地之后，为了使身体之内的一切都得到理解和净化，不久，兰波便满怀摆脱自身阴霾的决心，启程上路，“跋山涉水，颂扬新的劳动、新的智慧，颂扬对暴君和恶鬼的驱逐，颂扬迷信的末日，以求率先迎接耶稣在地球上诞生”。

· 321

兰波，昨日尚且还是超自然能力的拥有者，如今仅仅具备耐心及满腔热情，对其而言，劳动者的丰富阅历即是真理。最后，远在荒无人烟的埃塞俄比亚土地上，真理转变为烈日下辛勤劳作所换得的工钱——在《地狱一季》最后片段之中，如此结局已被兰波低沉却足够清晰地预言：“我！我——妄自尊大，自称为魔法师和天使，高于任何道德——我坠落凡间，渴望在此寻找自我的使命，受其煎熬——并将粗糙的现实拥入怀抱。庄稼汉！”（《离别》）。

兰波一旦弄清楚，抒情诗的魅力已无法满足自己那定得过高的、“上帝般完美的”追求，而降低标准又不合心意，他立即对出众天分赋予自己的使命变得冷淡，失去兴致。代替写作的新生活确实“粗糙”——平庸的商业琐事。内心生活动荡而惊慌失措，在表现其潮涨潮落的手法之中，同时也在追求不可达至目标的鼎盛之时，兰波做出创造形象之发现。这些发现随着内心生活的覆灭而无用，并被兰波从头脑里抛弃，深埋至心底。相较于倾听后来变得冷酷的兰波而言，后世之人更愿意小心呵护伊卡洛斯之子（少

年兰波）那些敢作敢为的碎片，某时，他曾将自己比作普罗米修斯。

作诗是善于忍耐而技巧娴熟的苦行。诗作之路上，在焚烧自己翅膀的暴动者、流浪者兰波身旁并肩而立的是斯特芳·马拉美（1842—1898）——形而上学中无法解决之难题的探索者。改造生活的激昂之情多半同马拉美格格不入，他——睿智观察者，追查事物真正本源的激情，或者哪怕是用深奥晦涩的言语技巧暗示事物真正本源的激情都在不断折磨着他。兰波将自己交付于灵感，而马拉美则仔细校对每一最细微描写之处所存在的不受理智控制之笔或者晦涩难懂之笔。在“世界之末”那带有后无来者般现实不完美的断层性争论之中，在贴近一切可想象完美事物之“虔诚许诺”的愿望之中，存在精神的连通，其正是这一时期的抒情诗向往转变的目标。兰波与马拉美，尽管各自用不同的方式，仍旧使这种向往达到了极限的，甚至是尽头的、超越极限的完善。

马拉美自幼就给出了自己生活与工作的定义，希望将日常操劳局限于担当起相对轻松的教师职责，以求家庭过上小康生活。在关于马拉美的回忆录中，环绕着他的是独特而无上的荣耀。文学——秘而不宣之事，要求践行文学之人虔诚并庄重，而作为文学服务者的马拉美，其“使徒般的热望”（卢那察尔斯基语）并不能完全解释获得这种荣耀的原因。在自我哲学之中，马拉美真实地将抒情诗作清楚表现，并将零散于“世纪之末”空气里的思潮改造成为笔法结构本身。这些思潮反映出对于自己和周围世界的不满、疲惫、烦扰以及对无杂质的本真他物的渴求。

在马拉美的书信集中，或者极为稀少的印刷出版的演说稿中，他屡次担起责任，企图在自己的时代廓清法国文学所处的十字路口，并且为文学目标立法，正如杜倍雷、马莱伯、布瓦洛、雨果某个时刻曾尝试过的那样。当然，这项任务无比艰巨。即便如此，正是马拉美寻得接近这一艰巨任务的通路，可以说，1886 年前夕，若没有马拉美为勒内·吉尔的《文论》题写祝福的卷首语，独立的象征主义者流派将难以成形。象征主义流派的骨干由马拉美的仰慕者与志同道合者组成，每周二晚，这些人在他家中济济一堂。

后人做出一系列尝试（让·莫雷亚斯于 1886 年秋发表《象征主义宣言》而率先行动），希望不久之后能从波德莱尔、魏尔伦、兰波特别是马拉美的发现之中提取出带有自己属性的提纲——千篇一律的、扁平的，却是日常使用的一套言语装置，象征主义左右着法国抒情诗坛直到十九世纪最后几年。象征主义，将诗歌创作看作是象牙塔内被异教徒玷污过的宗教仪式的同时，从“帕尔纳斯派”继承来诗歌创作的文化治国论之阐释，甚至还加深了这种阐释。从波德莱尔处借来修正之后，这种为美添光的宗教仪式（诗歌创作）的自给自足性被认知性的、形而上学的最高任务所补充，而最高任

务的目标在于，寻得开启全世界构造的秘密和绝对精神避难所的钥匙。象征主义与一切具体事物的柏拉图式原始理念相近似，即使这些事物以柏拉图式原始理念被曲解的、昏暗残缺的反光形式出现。象征主义者命令自己，穿过这一世界的物质偶然性，冲向那些第一实质。让·莫雷亚斯认为："诗歌希望用可感的方式体现理念，虽然这种方式并非最终目的，但作为理念的体现形式，它维持了一种从属地位。"；"如果提及具体事物，那他们不过是简单的表象，他们应担负使命，去发现自己与古有理念的秘密相似之处。"

尽管路标发生如此转换，即使是在继承之路上，许多东西，从哲学偏好到创作技艺都受到重新审视。此过程中，忠于科学与智慧的学说不被接纳，但是诸如叔本华、尼古拉·哈特曼和稍后的尼采，偶尔也包括古老的神秘主义者，都广受尊崇和欢迎。象征主义者将自己的心灵生活改造成反光的三棱镜，透过自我折射一切事物：故意将所观察事物服从于人生经历，并在人生经历基础之上使其塑造成型。最初之时，帕尔纳斯派诗人们常常满足于凝固的景致描写，随着时间推移，他们逐渐开始尝试通过细微的暗示、潜藏的劝导、含糊其辞和借代指物来创作。象征符号，被宣称为抒情诗最理想的武器，并不直接称名或表现事物，而是拐弯抹角地将人们指引向它们，将事物调整至自我辐射波段，给予事物的幻想以推力。象征符号的两项性质备受重视，它们相辅相成：半明半晦的语义含混和吸引读者补加释义、完成解读的能力。意义单一、概念严苛、内涵圆满的词语与朦胧灰暗、模棱两可、因对象指代不明而诱发联想的词语相互交织。这些词语，常常在自己本身固有意义与罕见的细微派生含义或者极度遥远而隐约的含义之间游移不定，在明显的意思与生疏的、补充联想的、隐蔽的内涵之间犹豫不决。本来意义就晦涩不明的这些词语，更在滔滔不绝的言语流淌之间，被冲刷得模糊不清。象征主义作品中，篇章用带有交错繁复纹理的花式字体写成，旨在追求音乐的灵动而非绘画生动鲜明，亦将这些词语编织进字里行间。按魏尔伦之言，音乐，言犹未尽之意遮天蔽日，总是成为应有之事物的衡量标准："音乐为万物之先……任何时候，音乐都更为重要……剩下的才是——舞文弄墨。"（《诗歌艺术》）由此，展现出诗人对平稳舒缓的拟音重叠手法的入迷，以及尝试重新运用几乎忘却的古老泣别哀歌的悦耳节拍。由此，同样展现出象征主义者对法国诗体学最重大的贡献——"无拘无束的"或者完全"自由的"诗歌（法文：自由诗），这种诗歌形式由古斯塔夫·卡恩（1859—1936）、维埃耶·格里芬（1864—1937）与斯图尔特·梅里尔（1863—1915）最先创造并引入，随后，于阿波里耐处发扬光大，最终在法国诗坛破土而出。自由诗的诗行不拘一格、变化不定，诗人必须以灵巧之手

·322

笔将精雕细琢的心灵之诗表现出来,并且每创作一行诗,都应带有独一无二的风格。

正因如此,象征主义者在法国抒情诗坛推崇独具自我风格的诗体。虽然象征主义作家中自成一派、独具一格的天才诗人为数并不多,但类似亨利·德·雷尼埃(1864—1936)、阿尔贝·萨曼(1858—1900)以及洛朗·塔亚德(1854—1919)这样的大师仍旧不少。象征主义者,在其诗体已经失去了娇弱而慵懒的魔幻魅力之后,绝不会让自己的诗体在法国抒情诗坛上沉寂下去,乃至雁过无痕。象征主义诗体摒弃日常俗语,大多采用书面语体却丝毫不牵涉矫揉造作的空洞华丽之言;稍显古旧,有时甚至近乎祭典语体;字里行间遍布精美文雅的转喻,乃至显得隐晦难懂、常人难悟其妙;它扩展了以往对关联隐喻和思维联想的使用范围,同时将现实事物变得秘而不宣。

马拉美身上,最为象征主义年轻一代敬仰的是其极度严谨而又带有强烈责任感的认知本体论观念。同样令人敬重的是,在成果并不丰富的诗歌创作之路上,马拉美持久而尽心尽力,用词巧妙并深思熟虑,信仰虔诚——似乎"所有一切世上之物,存在即为了最终在书中获得实现",并孜孜不倦地追逐着既定目标(事实上,马拉美的诗篇数目仅编纂出一本不大的诗集——《诗与散文》,1893年出版)。三十年来,马拉美一直对某一本由大写字母组成的"书"心怀憧憬,这本书应详尽吸纳"对大地做出俄耳浦斯式的解释"。他渴望着未来某日能够在诗行交织而成的花边锦簇间显示一切无限之中心、全天下难解之谜最后的谜底。为了实现此愿望,并为了经历年复一年的努力为其憧憬之书做好准备,马拉美需要"炼金术士的坚忍和毅力"。一切生物的存在性真相、每一生命旺盛之物的命运,皆映照着马拉美之光,在精湛"言语"的帮助下,马拉美指望以自己的方式完成精神救赎。但对于旧基督教之路上的马拉美,在其与自幼于家庭和学校内被灌输的观念进行一场"极为残酷的斗争"并"把上帝拽下了神坛"之后,这是不可能完成的任务。"在马拉美定义之中:诗歌——借由简化到基本韵律的人类言语,表达神秘的存在意义。诗歌,凭此方式赐予我们在大地上的逗留以真实,并构成唯一真实的精神活动。"

马拉美认为自己的奇书在祭祀用典中属于不折不扣的珍品。将一切有形实际之物、短暂偶然之物排除出书的决心,日常生活、日常经历或者干脆是个人生活方式以及抒情自白的不同创作形式,都奠基了书中"前所未有的纯净"和激动人心的完美。马拉美一次次地猜到如此无果的、闪避鲜活人生的完美理智可能最终落空,不可否认,这令马拉美惴惴不安。依据《伊罗狄亚特》(1869)冗长片断中既欣喜又"被纯真吓呆"的混合情感判定,较之《牧神的午后》(1876)中流露的可感梦想,环绕他的恐惧更加挥之不去。

323·

该诗中，半梦半醒的瞌睡之意被酸涩地浸泡，现实显得忐忑不安，梦境里迷人的轻盈与愿望的强烈醉态紧密交织，作家笔下的文字，不仅勾勒出一幅颜色鲜明、浓墨重彩的画卷，而且洋溢着最精美乐章婉转起伏的音符(这首诗在德彪西 1894 年同名交响序曲中奠定了其“以音作画”一派的基础)。无形的绝对精神之理想被马拉美隐喻地称作“蓝天”，它不断吸引着马拉美，同时也因抽象的寒冷而让马拉美感到害怕。其结果便是，马拉美注定要经常在两种相对立的、却同样艰难的处境之间不停地、轮流地转换。这两种处境束缚着他的心灵：他曾身处谷底，被其中惹人厌恶的、如医院琐事一般的麻烦事所奴役(《窗户》)，却从此处冲向山巅(《撞钟人》)；而另一方面，他对“绝对精神之理想”着迷，并成为这种情感的俘虏(《蓝天》)。但是，马拉美并没有赋予“绝对精神之理想”以生气，鲜艳的“蓝天”似乎变为雪白冰层的暗青色表面，反过来，“绝对精神之理想”也让“自己的俘虏”思想变得僵化、麻木：

> 纯洁、活泼、美丽，它今天
> 是否将扑动狂醉的翅膀，撕破
> 这被遗忘的坚湖，白霜下面
> 未曾飞翔透明的冰川，在那踯躅！
>
> 旧日的一只天鹅想起自己
> 曾那样英姿勃勃，可如今无望逃走
> 因为当不育的冬天带来烦恼的时候
> 它还没有歌唱一心向往的天地。
> ……
> 它纯净的光辉指定它在这里，
> 这幽灵一动不动，陷入轻蔑的寒梦，
> 无用的流放中天鹅拥有的轻蔑。[1]

尽管藏匿于暗中的“极端的无力之感”一次又一次地偷袭马拉美，尽管将现实世俗中一切事物皆视为肮脏之物并对此产生厌恶会引起报复，但是，光辉的“无妨，真理永远存在”的思想所勾勒出的蜃景促使着这位勇敢诗人在自己迷惑的困境之中不断前行，直至得出结论：或许，只有在空白纸

---

① 《天鹅》，飞白、小跃译。——译注

张的沉默里，才能找到难能可贵的清醒与安宁。但是，在马拉美最终走向悲恸结局之前，这位“纯真舞台上的大师”（保尔·瓦雷里语）曾多次改造词语圈套，以便抓住固执地企图溜走的幻影。他巧妙地繁化了成语游戏中相互呼应的手法，在他笔下，这些成语不仅仅局限于其本身直接的、具体的、令其“大失颜色”的涵义，因此，马拉美晚期的书信对于世人来说终究像是被无法穿透的黑雾笼罩一般，成为象征派里精妙绝伦的静默之物。

早期，马拉美在波德莱尔的教导之下，世界观逐渐成形，此外，他又从法国帕尔纳斯派大诗人邦维尔处习得写作技艺。马拉美在“纯粹诗学”之路上不断探寻，将“纯粹诗学”视为求得世上所缺的第一本质的手段，尽管在早年的诗歌《回春》、《海风》、《夏愁》、《叹息》、《诗的赠礼》中，他寻找“纯粹诗学”方面的天才禀赋就已经萌芽，但距离上文中描述的高深境界仍相去甚远。在这些诗里，马拉美极其文雅又直截了当地表现出从腐烂的大地飞向秋季清冷而蔚蓝天空的冲动。

经过不断的思考、探索与斟酌（在《为悼念泰奥菲勒·戈蒂埃而举杯》、《爱伦·坡之墓》、《夏尔·波德莱尔之墓》等诗中皆有体现），马拉美踏入诗歌生涯的下一阶段。彼时，他已不再用表面的实质性含义填充词语，而是希望自己的用词能帮助自己飞越词汇浅显的实意，正如他曾在暗中隐晦地流露出向往，渴望同其他一些凤毛麟角的伟大诗人一样，站在诗歌创作的绝巅。为此，马拉美创造出了一种创作手法：不描绘事物本身，而描绘事物产生的观感，即，将一切伴随直接评述而来的听觉反馈、触觉反馈、味觉反馈以及人们下意识里产生的反馈结合起来。文字游戏里，可感物体如同液体一般震颤地蒸发，逐渐地，它被非物质化，成为“纯粹的概念”——“思想的婚姻聘礼”，变得透明、虚幻、毫无重量，而整个过程的前提则首先是大量运用精巧乃至花哨华丽的句法结构。在马拉美笔下的诗歌里，也常常发现，从属句与副动词短语复杂地环环相扣，言语的留白和缩略大量被运用，断句生脆，嵌入的伏笔和反复的修辞手法显得尤为丰富。似乎，他的创作手法将词语驱赶出了寻常的意义之巢，使之极端陌生化。诗人篇章里的隐喻和借代（煤油灯——“散发气味与金色光芒的玻璃”，雨点——“倾盆大雨凌乱地敲打我窗”，等等），相得益彰，如同被丝线轻巧地串起一般，浑然天成而无需多余的解读；眼中现实与梦中幻想之间的分界，模糊不清。

然而，这样对一切真实事物背后死气沉沉的真相进行拐弯抹角地暗指，由于其或与确有其事的经历相关联，或是其背后追求次要感觉或附带观感的冲动和借口被发现，似乎显得特别“肮脏”。晚年的马拉美，几乎成为法国抒情诗歌史上最幽晦神秘的抒情诗人。在十四行诗《ix-yx》（1887）中，马拉美将高超精湛的押韵贯通全诗，并为其安排极为罕见的结尾。从《给

德·艾塞特的散文》(1884)一诗与此诗开始,马拉美逐步创造出艰深难懂的写作手法,这些手法完全遮掩了所描述客体的明确性,指代模糊,反而像在音乐或者后来的无物象写生画中一样,谄媚地引起这样或那样的朦胧的精神思绪。这些精神思绪通常会引发多种诠释,它们在一定程度上都是可能的,或多或少都带有随意性。在当时一系列的发言稿中,从1884年的纲领性的短篇作品《诗歌的危机》,而后到1895—1896年的《音乐与文学》、《书是心灵工具》、《文学的奥秘》,马拉美尝试劈开之前被自己的探索系紧的死结,死结背后的问题曾令俄国诗人茹科夫斯基感到困扰——"无法言喻之物是否受言语支配?"而丘特切夫对此认为:说出口的思想即为谎言。马拉美期望,能在书本中及书页上行与行之间的空白处寻得"童贞般的纯净",而在自己临终前的诗作《骰子一掷,不会改变偶然》(1897年)里,马拉美将相邻前后两页的诗行阶梯式地呈现,并不断变换诗文中的排版字体。虽然诗中文字排列的形式标新立异,给予二十世纪的抒情诗人以启迪,但是对于诗作里既深奥缄默又和谐迷人的谜一样的文字,倘若想要弄清其背后所掩藏的奥秘,仍旧极其困难。

·324

12. 普罗旺斯文学

在中世纪普罗旺斯诗歌繁华落尽之后,在法国南部——所谓的"奥克语"地区,尽管几个世纪以来一直在出版文学作品,先是用古普罗旺斯语,后来用其方言,但这一地区一直没能成为文学重镇。直到十九世纪下半叶,普罗旺斯文学才再次崛起。

早在十九世纪初,在浪漫主义对民族原生态和中世纪予以高度关注之思潮的推动下,普罗旺斯的文学家开始关注本地区的历史、语言和文化。在继续出版中世纪普罗旺斯语诗歌的同时,方言文学也蓬勃发展。

不过,很多文学家认为,方言文学只适用于低级体裁。这是由普罗旺斯语的状况决定的。普罗旺斯语有多种方言,在十九世纪中叶主要为贫穷阶级所使用。"卑贱"的地位和方言的杂多,又因文字中充斥的异体字而日益加重。此外,在国立中小学的影响下,普罗旺斯语还受到法语的严重入侵。

民族语言和文学的这种状况令爱国知识分子忧心忡忡。四十年代末,阿维尼翁派的创始人之一约瑟夫·卢马尼尔(1818—1891)发动了语言改革,旨在建立统一的标准语,消除方言杂多的乱象。同时,卢马尼尔仍像先前一样联合志同道合的诗人:在阿维尼翁一家书院工作时,他结识了自己的学生马蒂埃和米斯特拉尔,诗人兼出版商奥巴奈尔,以及吉埃拉兄弟。就这样,形成了一个诗人圈子,这个圈子又扩展为对十九世纪下半叶普罗

旺斯文学的发展起到决定作用的阿维尼翁派。1854 年 5 月，在吉埃拉兄弟邻近阿维尼翁的寓所，米斯特拉尔、奥巴奈尔、马蒂埃、布吕奈、大吉埃拉和塔旺六人决定建立新的文学联盟——支持卢马尼尔语言改革的“菲利伯立格”协会，并出版专属于协会的杂志《普罗旺斯文集》。“菲利伯立格”一词的准确意义至今不明。在阿维尼翁派的创作中，它开始表示肩负复兴普罗旺斯文化、社会和经济的爱国诗人。

在阿维尼翁学派的文学成就中，首屈一指的是弗雷德里克·米斯特拉尔的创作。他的早期作品——长诗《米蕾》(1859)得到了拉马丁的盛赞，自此名声大振。

这部长诗的情节发生在十九世纪三十至四十年代宗法社会时期的普罗旺斯乡村，其主导风格为有意识地利用古希腊罗马文学相似的人物和手法。长诗由十二首歌组成，这种结构明显带有维吉尔史诗的痕迹。同时，长诗中大量使用了民族学、史学材料和民间故事素材，向读者介绍普罗旺斯悠久而独特的文化。第九首歌叙述的是普罗旺斯接受基督教的故事：作者讲述了第一批基督徒到达普罗旺斯海岸的情景，以优美的文字描述了多神教阿尔勒城马戏团的演出。作者还为长诗作注，诠释农业术语的含义，详述诗中提到的村庄和城镇的地理位置，此外还有大量关于普罗旺斯语的信息。学术研究和艺术叙事在长诗中融为一体。

325 · 以全方位描述为广阔背景，诗人展开了长诗并不复杂的故事情节——农家女米蕾与穷小伙儿文森之间的凄婉爱情。父母阻挠相恋之人结婚，米蕾最终为爱情而死。在临终前，她看见了曾经为普罗旺斯带来基督教信仰的几位圣者，他们对米蕾说：你那纯洁的感情在世间没有存身之地。然后驾船运走了米蕾的灵魂。就这样，现实与传说、当代与远古在诗中连接起来。美若仙境的普罗旺斯是多神教世界古代文化的直接继承者，她与基督教世界的宗法理想牵手，形成了充满鲜活传说的国度，使不朽的远古在当代复活。这一思想不仅在长诗情节上有明确的表达，在风格上也有体现：除了模仿维吉尔史诗的创作手法，还巧妙加入了某些中世纪风格。譬如，米蕾与钟情于她的乌利亚之间的对话是十一至十二世纪普罗旺斯诗歌的体裁之一，而农妇阿扎拉伊达对爱情的见解则酷似安德烈·卡佩兰中世纪拉丁文著作中的女主人公。

米斯特拉尔热衷于历史潮流和民间故事，其作品不乏浪漫主义之情致；他又偏爱细致的描写和古代经典，大有十八世纪文学之遗风。同时，无论对维吉尔的模仿，还是结局凄惨的感伤情节和基督教奇迹的引入，都使《米蕾》接近夏多布里昂在《基督教真谛》中所推崇的近代史诗的理想境界。

此后十年间，米斯特拉尔成果丰硕：编写普法词典，在期刊上发表诗作

和短篇小说，创作新的长篇叙事诗《卡伦达尔》(1866)。

这部以主人公渔夫卡伦达尔的名字命名的长诗，同样含有大量的地理、民族和历史信息。为何要一如既往地使用同一类描写，米斯特拉尔在注释中作了说明。与《米蕾》相比，《卡伦达尔》中历史传说类素材来源更广：作者借主人公之口叙事，故事中有久远年代居住在普罗旺斯的各个族群，有罗马军队的占领和基督教的传播，有普罗旺斯独立建国时期的史实。卡伦达尔的恋人埃斯特莱拉是古时一个大公家族的后裔，她向主人公讲述中世纪的普罗旺斯文学，列举著名游吟诗人的名字，描述其诗作的古典形式(在此处，米斯特拉尔的诗作就变成了诗论)。卡伦达尔与文森和米蕾不同，他具有积极、勇敢的个性。他是一名战士，渴望胜利并最终实现了自己的目标——赢得埃斯特莱拉的芳心。

《卡伦达尔》中主要人物的形象既有具体含义，也有象征含义。埃斯特莱拉既代表着普罗旺斯，也象征着恒久美好的艺术；卡伦达尔身上体现着诗神的总体特点。这样一来，长诗的结局便成为一种双重象征：卡伦达尔在救恋人脱险的同时也在拯救祖国；在征服少女芳心的同时也赢得了美神的青睐。

六十至七十年代，米斯特拉尔的世界观发生了重大变化。早在六十年代，米斯特拉尔和其他几位“菲利伯立格”成员便结识了一批争取加泰罗尼亚民族复兴的加泰罗尼亚诗人(A. 金丹纳、V. 巴拉格尔等)。受这种关系的影响，米斯特拉尔先是产生了普、加联手复兴的想法，后来又形成了争取拉丁语地区大复兴并以联邦形式统一各罗曼民族的计划。并非所有“菲利伯立格”成员都赞同这一计划：米斯特拉尔被指控搞分离主义并图谋分裂法国。

“菲利伯立格”运动从一开始思想上就不统一。以卢马尼尔为代表的保守君主派主张建立天主教的普罗旺斯，奥巴奈尔笼络一批青年诗人形成了自由共和派；米斯特拉尔则长期持中间派立场。针对米斯特拉尔“拉丁大复兴”思想的讨论激化了“菲利伯立格”运动内部的矛盾，并在1870—1871年间变得异常突出。经历了普法战争和巴黎公社两大事件之后，米斯特拉尔的信念变得极其保守，他与奥巴奈尔分道扬镳，同时与卢马尼尔越走越近。这一时期，米斯特拉尔继续发展其以联邦制统一罗曼语民族的构想，并得到了巴黎极右势力的支持。

在晚期创作中，米斯特拉尔一方面继续美化宗法制的普罗旺斯(这一点在《米蕾》中已经很明显)，另一方面表现出对文明渐进式发展和保守民族主义的反感。同时，他笔下的形象和情节明显带有象征性和概括性：作为历史真实的普罗旺斯变成永远美好的国度、艺术的故园。争取普罗旺斯政

326· 治复兴和文化复兴的思想渐被圣洁的艺术战胜粗野现实的思想所取代。

这些情绪体现在米斯特拉尔的诗集《黄金岛》中。诗集收入了米斯特拉尔在不同时期创作的诗歌。风格的外部特征表明,米斯特拉尔偏好游吟诗人的创作(他极力想把自己表现为一位游吟诗人),诗中大量使用不整齐音部和复杂诗行结构。收入集中的诗作的题材有三类。第一类是浪漫主义作家惯用的历史题材,诗人借这一题材来唱颂普罗旺斯伟大的过去并哀叹故乡当今的衰败。集中很多诗作是写给诗人的"菲利伯立格"战友的,诗中赞扬对民族复兴有益的活动,也谴责有损于复兴大业的行径(《致加泰罗尼亚诗友》、《致拉丁族群》等)。总体上看,集中的历史题材和社会题材诗作在风格上与雨果早期的浪漫主义颂歌相似。这首先是由作者本人兴趣盎然地积极关注历史和现实的形象决定的,另一原因则是早期浪漫主义惯用的抒情手法:证明国家辉煌历史的废墟《罗曼人》)、名胜古迹(《阿莱西之狮》)、幽灵现世。米斯特拉尔还有一点与雨果相似,那就是特殊的庄严,笔调富有情感,使用崇高体词语以及大量使用抒情感叹词。

《黄金岛》中的很多诗歌都应归入浪漫主义颂歌之列。其中一首(《八月美人》)是直接依照毕尔格的《莱诺勒》写成的;其余大部分诗作都以普罗旺斯民间故事或传说为素材。

《黄金岛》中第三类诗歌是取材于普罗旺斯流传的道德教谕类"童话"(《三点忠告》、《雨》等),内容是称颂农民的谨慎和勤俭。

米斯特拉尔晚期创作中最具代表性的作品是长诗《罗讷河之歌》(1897)。该作品保留了米斯特拉尔早期叙事诗的一个重要特点:大量的多姿多彩的描写(地理描写、民族描写等等)和加注解释术语。诗作表现的是古代船队沿罗讷河航行的故事。

主人公纪尧姆·奥朗日的名字取自中世纪英雄史诗,他是法国系列英雄史诗中一位同名传奇英雄的后裔。纪尧姆乘船远行,寻找美丽的"罗讷河之花"。此花的形象在诗中与以神秘之美吸引了船员的乡村少女安格萝拉的形象融为一体。同时,纪尧姆的形象则与迷恋安格萝拉的护河神龙的形象合二为一。安格萝拉和神龙纪尧姆象征着普罗旺斯的古代,是普罗旺斯的财富和理想化的宗法社会的守护神。在史诗的结尾,船队与即将到来的机器时代的怪物——汽船相撞后沉没。结局呼唤英雄的形象一样是多重的:歌颂古时的普罗旺斯、谴责近代的各种罪恶,这也是米斯特拉尔于二十世纪出版的最后一部诗集(《最后的橄榄林》,1912年)的主题。

阿维尼翁派诗人中,知名度排第二位的是提奥多尔·奥巴奈尔(1829—1886)。他的诗作主要收录于两部诗集:《半开的石榴》(1860)和《阿维尼翁少女》(1885)。

奥巴奈尔与米斯特拉尔不同，他将自己的才华首先献给了情诗。《半开的石榴》中的大部分诗作，描写的都是诗人对决定远离红尘进修道院的少女赞尼的苦恋。每首诗都配有摘自达尼埃尔、吕德尔、博尔恩及其他作家作品的篇首语。这些篇首语同诗作的主题（痛苦、表白、离别）一道，将诗集的第一部分《爱之篇》与游吟诗人的诗歌联结起来。在结构上，诗集的第三部分《死之篇》与《爱之篇》相对立。《死之篇》描写的是凋零、突然而至的死亡（《十三个赴宴者》）、血腥屠杀的恐怖和城市底层生活的悲惨图景《饥饿》、《少女》。对死亡和凋零的审美表现、凄凉的语调、对底层民众生活的可怕的侧面的关注，这些使得奥巴奈尔的诗歌可以与戈蒂耶的晚期浪漫主义抒情诗（《死亡喜剧》）和波德莱尔的诗作相提并论。在《死之篇》中，还明显可见与《死亡喜剧》的直接相似之处，这证明了戈蒂耶对奥巴奈尔的直接影响。

与《半开的石榴》的对立保留在奥巴奈尔的第二部诗集《阿维尼翁少女》中。在这部诗集中，对美的崇拜、对可望而不可即的女性之美的赞颂（《阿莱西的维纳斯》、《四月黄昏》），使奥巴奈尔与法国帕尔纳斯派诗人相近；另一方面，也同上一部诗集一样，对死亡的表现（《安图阿涅塔的婚礼》）又与波德莱尔那压抑的"苦闷"（《折磨》）极为相似。

· 327

六十年代，阿维尼翁派在文学家中吸引了很多支持者，其中包括那些在早期创作中并未使用洛当方言、而是使用法国南部其他方言写作的人。老一代诗人克鲁齐亚和图隆也加入了"菲利伯立格"运动。加入阿维尼翁派阵营的还有最初使用拉格多克方言写作的路易·卢密埃，其文学遗产中最突出的是小品文体裁的作品。由于阿维尼翁派诗人都用洛当方言写作，这一方言开始充当标准语，以致"菲利伯立格"派诗人的朋友兼庇护者——爱尔兰诗人威廉·波拿巴-怀斯也用这种方言写作。波拿巴-怀斯于1895年游历法国南方时与"菲利伯立格"派诗人相识，深受复兴普罗旺斯和以联邦制统一罗曼民族这一宏图鼓舞，不仅学会了"菲利伯立格"派所用的语言，而且用这种语言创作了两部诗集——《蓝蝴蝶》（1868）和《公主之痕》（1881）。这些诗作与米斯特拉尔的抒情诗相近：美丽的普罗旺斯那神话般的形象在他的创作中占有中心地位，象征着诗歌、青春和美。

在二十世纪最后几年，"菲利伯立格"运动继续发展壮大，从法国南方各省吸引了越来越多的支持者。新一代诗人（贝尔纳，1860—1936年；安德雷，1868—1927年）虽仍保持米斯特拉尔晚期抒情诗的风格，但也受到了象征主义的影响。

阿维尼翁派文学创作的主要领域是诗歌。散文方面有代表性的是米斯特拉尔的一些政论文章、发言和回忆录（《回忆录和短篇小说集》，1906年）；

散文作品主要是神话故事，由米斯特拉尔、卢马尼尔和菲利克斯·格拉(1884—1901)在当地期刊发表。普罗旺斯神话故事在体裁上是多种多样的：其中有些其实是散文体寓言（米斯特拉尔的《公鸡与蜻蜓》），另一些则近似于浪漫主义短篇小说（格拉的《马刀草》），还有一些是著名童话情节的普罗旺斯版本。大部分都是表现宗法制普罗旺斯习俗的搞笑段子（卢马尼尔的《库库尼昂的大夫》、米斯特拉尔的《大鱼》等）。这类童话的头号写手是卢马尼尔，正是他创造出了讲故事的"饶舌鬼"的形象，使神话故事获得了从容随意的风格。普罗旺斯神话故事由都德译成法语，这无疑也对都德的小说创作产生了影响。

阿维尼翁派诗人和作家的创作，将当地文学传统（可上溯至十八世纪文学）与浪漫主义的最新成就结合起来，丰富了十九世纪下半叶的欧洲文化，为读者展示了一个不同寻常的、令人回味无穷的普罗旺斯世界。这一派在普罗旺斯文学中的主导地位一直保持到二十世纪开始之后数十年。

第二章　英国文学

1. 五十至六十年代的英国散文

在英国，十九世纪下半叶，传统上根据 1837 年至 1901 年统治英国的维多利亚女王的名字而被称为"维多利亚时代"。

用吉尔伯特·基思·切斯特顿的话说，这一时代的特点是"维多利亚大妥协"——大资产阶级与贵族政体之间的妥协——的时代，他们联合在一起共同反对宪章运动，使宪章运动在 1848 年被粉碎。

这一时代是英国表面繁荣和休养生息的时期，一开始就潜藏着深刻的社会危机。英国在五十至六十年代变成了一个殖民大国、海上霸主。国家进入了一个经济相对繁荣的时期——确实，只是一种虚幻的仅涉及"权贵人士"的繁荣。英国的人民却饱受国家参加克里米亚战争的痛苦。所以，三四十年代许多作家抱有的幻想，就变得越来越少了。

在文学上，在上个世纪如此错综复杂地交织在一起的现实主义美学和浪漫主义美学的相互关系也发生了变化。曾在英国批判现实主义（早期的狄更斯、勃朗特、伊丽莎白·盖斯凯尔）的形成中发挥过十分重要作用的浪漫主义退居到第二线，而现实主义则前出到了第一线。

科学发现，包括对现代人施加了重大影响的达尔文在《物种起源》(1859)中阐述的进化学说，从法国传入英国的实证主义思潮、斯宾塞思想——所有这一切，都促使人们清醒地对人进行审视。然而应该指出，实证

主义在英国的影响远不及在法国的影响强烈。

在这一时期的英国文学中，浪漫主义也在继续发展。被抬高的浪漫主义理想与弹冠相庆的资产阶级世界相对抗。浪漫主义就是以这种形式活跃在"前拉斐尔画派"的创作中，活跃在英国著名随笔作家和批评家约翰·罗斯金和马修·阿诺德的作品中。同时，在这一流派中还表现出唯美主义和神秘主义的倾向。

五十至六十年代作为一个单独的时代在十九世纪的英国文学中凸显出来。尽管这个时期的许多倾向在七十年代仍然在发挥着影响，但是在最后三分之一世纪却形成了新的文学形势。

这几十年虽然与三十至四十年代保持着继承性，但其却有自己的特点。在文学体裁等级结构中小说仍然占据着主导地位，而曾在英国批判现实主义（早期的狄更斯和萨克雷）形成时期发挥了非常重要作用的特写，却把位置让给了在英国浪漫主义作家的创作中形成的独立美学现象随笔，而随笔此时在马修·阿诺德笔下得到了进一步发展。诗歌（丁尼生、布朗宁）、戏剧发展也异常顺利，但戏剧却没有超出主要是定位于外国形象的小市民情节剧的水平。

狄更斯、萨克雷、夏洛蒂·勃朗特、伊丽莎白·盖斯凯尔在继续写作。但他们的作品，特别是狄更斯和萨克雷的作品，与"饥饿的四十年代"的创作相距甚远。这个时期的作家脱离了浪漫主义的夸张、怪诞、讽刺性的猛烈抨击，他们已经不是在创造体现现象特征的典型形象，而是努力弄明白并在语言上体现复杂性、不确定性、心理上的多维性、人性本质的矛盾性。与这些探索紧密相连的是搞清楚艺术上的真谛，至于什么是艺术上的真谛，与上个十年一样，同样引起了争论。

三十至四十年代，在狄更斯与萨克雷之间曾围绕这一问题展开过辩论。狄更斯论证了思想的真谛，描绘了光辉的怪诞手法，认为在这种怪诞手法中，一个准确暗示的特征，其真实可信似乎可以代替深入的心理分析的必要性（匹克威克——善，董贝——傲慢自大）。萨克雷理解的真谛则完全不同。他认为，性格不是由哲学思想或者美学思想派生的，而是一整套社会、经济、心理环境的产物。不是"天使或者魔鬼"，但是，正如萨克雷所写的，现在使作家着迷的是人，是人们"混杂的"天性。

五十至六十年代，大多数作家都赞成萨克雷的观点。这个时期，甚至狄更斯本人也更加留心观察自己的战友和论敌萨克雷的艺术原则、他的心理分析成就（《亨利·埃斯蒙德》、《纽克姆一家》），并且，看来，在狄更斯晚年创作的小说中所涉及的深入刻画心理的"沉重"、"地下"性格也不无萨克雷的影响。

被高尔基定义为“教育小说”类型的“年轻人的故事”，在十九世纪欧洲文学中曾得到如此广泛传播，在五十至六十年代发生了变形。现在，作为这类小说基础的，已不再仅仅是秘密和主人公命运中几乎侦探小说似的变故，而首先是在广阔社会背景上刻画的心理肖像。

尽管正如上面所述，狄更斯本人在五十至六十年代于许多方面已经脱离了自己早期的艺术，他那被理解为稍稍矫正和在哲学伦理方面简化的传统，则被所谓的“积极”的浪漫主义者所接受，首先是查尔斯·里德（1814—1884），他是一个基督教社会主义者，他与狄更斯接近是因为他们都对社会道德问题感兴趣，热衷于教育作用，还有威尔基·科林斯（1824—1889）——著名的《白衣女人》（1860）和《月亮宝石》（1868）的作者、伟大的侦探小说家，在某种意义上，他已经在情节线索结构的完美上超过了自己的老师。

在写作的“积极”浪漫主义学派与发展了萨克雷心理描写散文传统的学派（安东尼·特罗洛普以及乔治·艾略特）之间进行着激烈的斗争。但是，虽然科林斯与艾略特或者特罗洛普在艺术手法上有诸多不同，仍然可以看到与某种结构类型有关的共同的东西，尽管这种共同的东西是存在于彼此不同的形式中——即侦探小说和道德或者生活描写小说中。这种共同的东西就是对人的行为动因、对他内心生活秘密的兴趣，这种愿望有时纯粹是学术性的（不论是科林斯还是艾略特都经受过实证主义思想的影响及感受到实证主义对科学事实的关注）。

值得一提的是，科林斯笔下也有隐秘的东西，尽管所描写的完全是传统的，有时使人不由自主地想起十八世纪的英国哥特式小说（突然出现于雾中、黄昏中的身影，不祥的脚步声，等等），但是，如果仔细地审视它们，它们终究与前浪漫主义作家笔下的描写是完全不同的东西。当水落石出之后，这些隐秘的东西不过是平常人的行为后果而已，而且通常都可以用唯物主义的概念加以解释，这中间根本就没有什么反理性的、异乎寻常的东西。

科林斯与特罗洛普和乔治·艾略特一样，总是客观地、实事求是地描写十九世纪英国的生活，创造鲜明的性格和典型。科林斯巧妙地把描写侦探活动的紧张与准确可靠的心理分析结合起来。

比如，他无可争议的成就——《月亮宝石》中管家巴特里兹的形象，在该形象上运用了萨克雷及其追随者特罗洛普最严格的美学尺度。

安东尼·特罗洛普（1815—1882）为英国十九世纪古典现实主义写下了引人入胜而且十分独特的一页，大致确定了心理描写的传统，使其在随后的几十年中硕果累累。

安东尼·特罗洛普的母亲弗朗西斯·特罗洛普（1780—1863）也是一

329·

位作家，她的名字之所以现在仍被人们所知，完全得力于她的儿子的知名度。特罗洛普当过学监，做过七年邮局官员。他热爱并十分熟悉文学，近三十岁时，他决定在文学上一试身手，完全没有期望取得成功。在此之前命运向他露出了笑脸：为了工作的需要他到了爱尔兰，即摆脱了可憎的伦敦事务所，到了一个向他提供新的五光十色印象的国度。

特罗洛普是个很高产的作家，一生共写了四十七部小说。其中最有名的是属于“巴塞特郡系列”的作品：《养老院院长》(1855)、《巴塞特寺院》(1857)、《索恩博士》(1858)、《弗拉姆利教区》(1861)、《阿林顿小屋》(1864)、《巴塞特最后的纪事》(1867)，以及《克莱威林一家》(1867)、《费尼斯·芬恩》(1869)、《首相》(1876)、《勋爵的子女们》(1880)，辛辣讽刺小说、《名利场》的姊妹篇——《我们现在的生活方式》(1875)。

特罗洛普的作品十分受人们喜爱。但批评家们在对他的高产能力、观察家的天才做出应有评价时，却指出他缺乏想象力和内在的力量，特别是与狄更斯比，更是如此。在一系列针对特罗洛普的批评著作中存在一种意见，认为：特罗洛普是一个摄影师，他以惊人的干练在自己的书页上复制出了十九世纪中叶社会各个集团：僧侣、政客、贵族政治家、各种官员、地主。如果把他的创作置于六十年代方兴未艾的英国实证主义和自然主义潮流之中来看，如此评价是公正的，不过也只说对了一部分。

特罗洛普确实是个少有的准确精细的观察家。社会学家们承认，从他的书中可以得到 1850 年至 1880 年间英国社会各阶层的基本信息。查尔斯·珀西·斯诺高度评价特罗洛普的技能，认为自己是他的学生和信徒，他非常适时地提出了一个问题：一个管理邮务的官员，何以能够藉第一手材料得知著名政治家和世袭贵族的禀性习俗？无论如何，他是得不到进入各不相同的千家万户和社会各个集团的许可证的。况且，各种各样政治家、贵族、僧侣的生活，在他的小说中是那样惊人地丰满。于是，在这里又可以适时地提出一个问题：究竟丰满到何种程度？特罗洛普对政治思想不感兴趣，他不是一个像狄更斯和萨克雷一样的社会小说家。他关心的只是人的内心生活、动机、道德冲突的解决办法，对于解决这种冲突来说，社会地位只是一个外壳。要解决人的真实面貌的问题——这决定着人的各种职业和社会地位，需要的不是实际的细节，而是一个社会学家的天分。

描写风土人情的元素——这表现在作品的最外层，所以不论是批评家 ·330
还是读者首先注意到的就是这一层。在艺术和美学规范上与特罗洛普截然不同的作家、小说家纳撒尼尔·霍桑在特罗洛普身上所看到的正是这一特点。他在 1860 年就《巴塞特纪事》写道：“您读过特罗洛普的小说吗？它们正好很合我的胃口——很有分量、很实在，像牛肉一样很养人并像香脂一样

提神；它们是如此现实，就像一个巨人从地球上砍下一大块并将其放到显微镜的镜头下，地块上的人们仍然在照旧从事着自己日常的事务，毫没怀疑到自己已经暴露无遗。这些英国书籍就像是煎牛排……要想完全读懂它们，必须在英国生活一段时间，但我仍然觉得，对人的本性的忠实使它们在任何地方都能够获得成功。”

在《自传》中特罗洛普详细地讲述了自己的艺术，他以此种方式向我们提供了一种可能，使我们有机会对他的美学立场形成一个完整的概念。他几乎是英国第一个把自己称作现实主义者的作家，由此他确定了如此风格的作者对自己人物的态度：“他努力向读者如此近距离地介绍自己的人物，以使自己大脑的产物在读者面前成为会说话、会做事的活灵活现的人。但是，如果他本人不能对这些被塑造的人物了如指掌的话，他就永远达不到这一点，而要了解这些人物，他就只能与他们保持经常的、感觉像现实一样的密切交往。当他躺下睡觉时、从梦中醒来时，他们都应该与他在一起。他应该与他们争论、吵架，原谅他们甚至服从他们。在他的叙述中，书中人物每月的最后一天都应该比这月的开头一天老一些。如果有人具有这种能力的话，他写起小说来就不会有任何困难，但是，如果他不具备这种能力的话，我觉得，他的小说肯定会是毫无生气的。我自己就正是任何时候都与我的人物处于这种密切的关系之中，我所享有的成功不论多大，都完全归功于此。”

不管其问题范围差别有多大，组成一个统一艺术世界的特罗洛普小说的主要层次是人生活中的心理动因，他的内心世界的变化莫测。如果仔细观察这个人是怎么说、怎么看和怎么动作的，就可以把这个内心世界看清楚。他对人的天性的了解、对人的天性内部本质的了解，不是借助于推理和科学估算获得的，尽管当时科学的、唯理论的方法越来越牢固地掌握了作家的理智。特罗洛普是通过体验、感悟生活和人物性格得来的，每个人物最最平常的东西都令他感兴趣。

特罗洛普风格的这一特点使他成为简·奥斯丁开创的传统的继承人，这一特点被亨利·詹姆斯把握得十分透彻。他知道，那些自信的所谓生活和习俗作家、小说家，人们读他们的作品只是为了消遣，为了了解时代的习俗，他也知道，是什么东西使特罗洛普得以跳出这些作家的圈子之外。亨利·詹姆斯写道：“他最大的不可估量的优点——就是完全感悟了平凡的东西。”乔治·穆尔表达这一思想稍许有些不同：“在他之前任何人都没有设想到，日常的东西竟会如此有趣。”

使特罗洛普感兴趣的，是人的综合表现，是人在世界上生存的全部。由此奏出他散文中各种观点的复调音乐。应该指出，在这方面他是萨克雷的

学生，因为萨克雷几乎是第一个在英国古典小说中开始深入研究作家观点问题的人。此种复调音乐、各种叙述层次交响乐般的结合才使他有可能说出关于人的“全部真理”。

看来，如何从外部世界过渡到内心世界，同一个人几乎在同一时刻怎么可能是如此千差万别的和矛盾的，这些正是特罗洛普作品中所善于表现的，也正是这些吸引了列·托尔斯泰。1865 年，他在写《安娜·卡列尼娜》时，曾在日记中写道：“特罗洛普正在用他的技巧折磨我。”

特罗洛普的技巧，就是他令人叹服的充满心理活动的对话。作家以自己对日常生活的美学进行斟酌，避开装腔作势。此时每个人物都有自己个性化的特征，甚至每一个人都有自己说话的语调。

用乔治·艾略特的笔名写作的玛丽·安·埃文斯（1819—1880）也在解决类似的美学任务。她的创作是英国十九世纪后半叶文学上的一个光辉而独具一格的现象，还在这位女作家在世时，她的作品就已在俄国得到承认。屠格涅夫、车尔尼雪夫斯基、列·托尔斯泰、索菲娅·科瓦列夫斯卡娅都曾对她高度评价。

·331

作为一个有强烈责任感、对道德有高度认识的人，埃文斯在自己的行为和人生观中许多方面都符合维多利亚时代的妇女典范：她是一个对父母关心、忠诚的女儿，在母亲死后全身心地关心父亲，与其一起生活在沃克希尔乡村教区，直到他 1849 年辞世为止。但她已经是一个新时代的人：她欢迎法国革命，尽管她认为，英国更适宜于走改良的道路。1842 年她拒绝再上教堂（尽管她仍然信教）——这一行为在当时来说是十分异乎寻常的，而在 1853 年则越来越坚决地向官方的道德发出挑战：她开始公开与乔治·亨利·刘易斯同居，尽管此时刘易斯已经结婚，并且根据英国法律他无权解除这一婚姻。

由于在编外女子寄宿学校受到的教育太少，埃文斯就用阅读来补偿。所以当她步入文学的时候（《圣阿莫斯·巴顿的悲惨故事》，1857 年），她已是一个完全成熟的人。父亲死后她来到伦敦，这大大开阔了她的视野。她在这里处于精神生活和智力生活的中心。女作家在这里结识了哲学家海尔伯特·斯宾塞、卡尔·马克思曾多次登门拜访过的著名出版商查普曼。就是查普曼介绍她与刘易斯相识的。刘易斯是一个在文学和科学界十分闻名的人，是后来《日常生活生理学》的作者，这本书曾受到巴甫洛夫的赞扬。乔治·艾略特开始关注哲学、社会学和自然科学生活的发展，曾将施特劳斯的《耶稣传》、费尔巴哈的《基督教的本质》、斯宾诺莎的《伦理学》翻译成英语，并为《威斯敏斯特评论》写专栏文章。

乔治·艾略特不喜欢拜伦和狄更斯，但却高度评价简·奥斯丁特别是

萨克雷，尽管她与特罗洛普不一样，并不认为自己是萨克雷的学生。她与任何浪漫主义地抬高感情、狂热、对抽象形而上学思维的偏爱、乌托邦主义都格格不入。正因如此，她始终如一地批判"积极"浪漫主义学派。她选择了自己在外省生活了三十年所熟知的英国乡村，以及普通人、凭她自己的经验所熟知的人们的习俗作为自己的描写对象。在她的风格中，搞明白"生活中的场景"——《教区生活场景》(1858年她的早期中篇小说就以此名称问世)、《外省生活场景》(她规模最宏大最有名的小说《米德尔马契》就是冠以这样的副标题)——占有重要地位。这些场景组成了英国社会生活十分客观的画面。这里有劳动和资本的问题，有贵族和资本家的问题，有宗教和艺术的问题，有科学和政治的问题。当然，在女作家笔下没有如狄更斯社会壁画般的气势或者如萨克雷《虚荣集市》那样的讽刺激情，但代之而起的却有对生活进行伦理心理分析的特殊深度，因为一切都是经道德冲突和心理矛盾的棱镜思考过的。这些特性表现在她一问世即得到承认的小说中(《菲利克斯·霍尔特，激进分子》，1866年；《丹尼尔·狄隆达》，1876年；等)。毫无疑问，乔治·艾略特伦理观念中有许多东西都与自然主义原则接近，但她固有的伦理激情迫使人们在承认女作家的自然主义方面有较大保留，特别是如果将左拉创作的文学形象作为参照的话。斯宾塞的思想(进化是生存的基本法则，外部环境对人的影响的假说，社会的概念类似于有生命的机体，就是说，作为一个社会机体，它的生存有赖于它的各部分即阶级、专业集团之间功能的划分等)在他的忠实读者乔治·艾略特笔下得到了独特的伦理学诠释。她流露出来的实证主义思想，尽管更多的是特别顽强地主张，性格和命运是在人类社会和动、植物世界之间的比照中由环境和遗传预先确定的(比如，在《米德尔马奇》中就有大量的这种对比)。但是，实证主义对乔治·艾略特的正面影响更主要的是表现在她对精密科学的关注，把它当作参透生活秘密的有效工具。

在塑造自己的典型人物之时，乔治·艾略特以真正科学的准确性关注着，努力让读者形成关于主人公出身、所受教育、周围环境的影响的认识，以便让人物的社会面貌准确地表现出来。她注视着个性各不相同的表现：外部数据、行为、手势、说话的习惯。表现人物特征细节的大量文字使她抛 332· 弃了作者对叙述的干预。尽管有时女作家感到仍然有必要修正主人公的言行。间或艺术上的冷淡使她力不从心，于是她开始完全以狄更斯的精神痛斥恶习。乔治·艾略特不仅描述特定的典型，比如说伪善、假仁假义，除典型、社会决定的东西之外，她对个人的、心理上独一无二的东西也感兴趣，而且这一点不亚于对前者的兴趣，甚至兴趣还更高。

乔治·艾略特的创作按特点可以分为两个时期。第一个时期是1863

年以前，创作的是所谓的“日常生活小说”：《教区生活场景》（1858）、《亚当·比德》（1859）、《弗洛斯河上的磨坊》（1860）、《织工马南》（1861）——都是自传体的题材，其基础是童年和青年时候的回忆与印象。这些作品因重复出现的一些人物而相互关联，他们基本都是英国中等阶级的代表，这几本书组成了一个系列。

第二个时期，即1863—1876年间的小说——《罗慕拉》、《菲利克斯·霍尔特，激进分子》、《丹尼尔·狄隆达》——充满了哲学意味及对所写的、所思索的东西的科学分析态度，在这些作品中提出了当时一些重要的社会、政治、经济、伦理学问题——如争取选举改革的斗争、科学的发展、讨论对实证主义的态度，等等。作品的主人公不仅有农民、小农场主、僧侣，而且有资本家，有时还有上层的代表。

在前一时期的作品中，比较突出的是小说《亚当·比德》和《弗洛斯河上的磨坊》。在《亚当·比德》中明确地刻画了冲突的道德本质——两位主人公木匠亚当·比德和地主亚瑟·道尼桑都爱着女工海蒂。比德的感情是真诚的，而亚瑟却是在任何事上都不习惯被人拒绝，只是轻浮地追逐海蒂而已。在比德的影响下，海蒂决定与亚瑟分手，但为时已晚——她已怀了亚瑟的孩子。她生下孩子后，在绝望之中杀死孩子，因此被判服苦役。

乔治·艾略特在自己的作品中涉及如下基本问题：懊悔、道德净化、精神省悟，以及世界上的恶及主要是伦理上的克服恶的方法。

从《弗洛斯河上的磨坊》开始，恶的问题在乔治·艾略特作品中有了新的解释。如果说在包括《亚当·比德》在内的早期作品中，恶是从外部被带进农民、农场主道德上原本健康的环境中来的话，那么在《弗洛斯河上的磨坊》中描述的就是另一种情况了。现在恶已在世界上传播开来：它可以在农场主中、在农民中找到，而且比贵族中一点也不少。

恶——这是人类生来就有的特征。

屠格涅夫曾对《弗洛斯河上的磨坊》给予高度评价。在这部小说中塑造了一个最光辉最迷人的妇女形象——麦琪·塔利弗，展示了一个精神上发达的、有天赋的个性与眼光狭隘的、愚钝的、因循守旧的人们的冲突。在创造麦琪·塔利弗这一形象的原则上可以与简·爱相提并论。在向往道德法庭的审判这一点上乔治·艾略特与夏洛蒂·勃朗特（《简·爱》作者）接近，尽管众所周知，乔治·艾略特是主张对自己主人公的命运不加干预的。

《弗洛斯河上的磨坊》还是一部“学术”小说。这里解决并提出的遗传和禀赋的问题，对于英国小说完全是创新性的。塔利弗一家都十分冲动、性

急,而波德逊一家却比较克制、吝啬、精于算计。这些天生禀赋的特点在孩子们身上顽强地再现出来,预先决定了他们的心理道德结构和生活中举止的类型。

在某种程度上,乔治·艾略特的所有小说又都是历史小说,因为通常她都宁愿描写五六十年前发生的事件。《亚当·比德》中的故事情节发生在十八与十九世纪之交。但是,不论乔治·艾略特写的是哪一时期,她感兴趣的永远都不是历史细节本身,而是主人公的私生活,是道德、伦理问题。

《罗慕拉》写的是十五世纪末佛罗伦萨发生的事,它再现了意大利历史中最悲惨时代之一,即使在这部本来应该是历史小说的书中,尽管有大量材料,乔治·艾略特还是远离了历史和哲学任务,把自己局限于主要解决心理描写任务。同时,她以一个学者般的渊博知识再现了当时的背景、局势、时代。乔治·艾略特总是先研究她打算描写的时代。

小说《米德尔马契》是乔治·艾略特最壮观的鸿篇巨著。在这部小说中她实现了自己的夙愿——展示一座作为社会机体的小城,这座小城生存的所有部分和所有领域都是相互联系着的。小说的女主人公仍然是一个超凡脱俗的女人。杜罗泰·布鲁克渴望着遭遇一个非凡的人的生活,幻想为一个高尚的人服务,渴望建立功勋。难怪乔治·艾略特将她与安提戈涅[①]相提并论。但杜罗泰的命运与麦琪的命运一样,是由她被迫生存其中的环境决定的。

333·

乔治·艾略特将相当大的注意力集中在形式问题上。《米德尔马契》是部大型作品,其中包括至少三或者四部独立的作品:杜罗泰·布鲁克与个人主义者凯索邦之不幸婚姻的故事;女市民罗扎蒙达·温莎与才华横溢的学者和医生利德盖特不和谐的夫妻生活故事;弗雷德·温莎向玛丽·哈特献殷勤的故事;银行家和伪君子布尔斯特罗德"飞黄腾达"及其令人怀疑的致富的故事;围绕费泽斯顿继承权的阴谋故事,等等。然而这里的所有线索都和谐地联结在一起。其中任何一条线索从书中剔除出去都会损害整体。各部分的和谐是通过书中主人公们的命运自然交织在一起来达到的。由此产生出统一而不可分割的世界互为因果关系的感觉。周密考虑的风格解决了这一任务:乔治·艾略特广泛地利用平行发展的原则,一个人的命运反映在另一个人的命运之中,并同时利用了对比的原则(比如,在《米德尔马契》中,牧师费布拉特对玛丽·哈特的感情,将杜罗泰对威尔·拉季斯拉夫被禁止的爱情之走投无路衬托得更突出,因为尽管威尔·拉季斯拉夫

---

① 希腊神话中底比斯王俄狄浦斯的女儿,因违反叔父克瑞翁的禁令将兄长波林尼克的尸体埋葬,而被囚禁在墓穴中,自缢身死。——译注

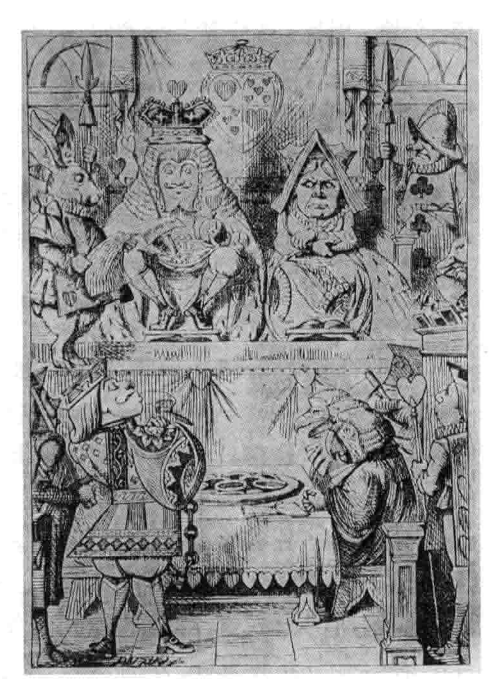
很有才华，但却一贫如洗）。

在生活描写、心理刻画散文的旁边，是查尔斯·道奇森（1832—1898）的创作。查尔斯·道奇森是毕业于牛津大学的谦逊数学家教士、天才的语言学家和素描画家，兴趣浓厚的摄影师，使用笔名刘易斯·卡罗尔写作。查尔斯·道奇森还是几本严肃数学研究著作的作者；刘易斯·卡罗尔则是《艾丽丝漫游奇境记》（1865）、《艾丽丝在镜中世界》（1872）的创作者，这两部书在世界经典中占有牢固的地位。

如果仅从形式上看，那么应当承认，《艾丽丝漫游奇境记》和《艾丽丝在镜中世界》只不过是作者为自己牛津大学的同事、基督教会学院院长乔治·利德尔的女儿们、首先是他喜爱的艾丽丝·利德尔讲的童话，所以这些书以她命名。当然，这些童话非常荒诞、复杂，它们更多适于成年人而不是孩子阅读。从文学角度看，它们与古典民间文学和古典文学童话——比如，与浪漫主义作家的童话或者安徒生童话有密切关系。但是，卡罗尔的两本《艾丽丝》仍然十分独特。作者自创了一套益智的、轻嘲漫讽童话的传统，在这些传统中，显示出本来属于科学和语言学的层面，在这里，梦幻世界和梦幻自然力不仅变成了故事情节，而且成了寓意深刻的因素。

· 334

要说刘易斯·卡罗尔完全不合传统是不公正的，而且也不正确。童话、童话世界、童话哲学的思想对于理解狄更斯的创作和世界观本质是很重要的：童话的因素包含在他许多作品中，不仅从浪漫主义作品中，而且即使是从现实主义作品中都可以分离出来。他笔下还有“纯”童话的形象——比如《魔果核》（1868）。但是，狄更斯的童话及其中无往不胜的善的思想仍然与卡罗尔的童话相距甚远。在这个意义上，他与萨克雷——讽刺性童话摹拟作品《戒指与玫瑰》（1855）的作者——更为接近一些。这种接近首先表现在，不论是萨克雷还是卡罗尔，他们的讽刺模仿作品都是针对通俗文学通常的形象



卡罗尔中篇小说《艾丽斯奇境漫游记》的插图
滕尼埃尔 1865 年

的。但是，他们之间也有巨大的差别：卡罗尔的童话世界，以及其时间、概念、自然特性等等的合法相对性，之所以独特，在于讽刺不是讥刺的工具，而是哲学地、科学地认识世界的工具。在这里，卡罗尔暴露了自己与浪漫主义作家深刻的内在联系，他的讽刺在本质上、用途上都与浪漫主义有亲缘关系。而在狄更斯笔下，外在的、物质的、通常的世界没有遭到破坏，更不消说萨克雷。在卡罗尔笔下，由于通常的童话进程已被民间文学和文学传统合法化，已经受反复思考以至于不容置疑，这个世界在最终已被破坏，但此时不合逻辑的童话世界的一种新特性显露出来——这就是胡闹。在这方面，卡罗尔与怪诞诗人、天才的素描画家爱德华·李尔很接近，后者是1848年出版的《胡闹书》的作者，该书在某种程度上已成为英国诗歌发展的里程碑，取自英国民间文学的怪人、疯子，充斥着诗人的诗歌世界。所以，有某些根据认为，疯三月兔、疯帽商、骑士、疯大公夫人，就是这么搬移到卡罗尔的书中的。通常的、现实的、有条不紊的维多利亚世界在卡罗尔笔下动摇了，让位给了梦幻的自然力、梦境、噩梦。梦境、噩梦——这是浪漫主义文学的经典用具（比如，英国哥特式散文，柯勒律治、雪莱的诗歌），但有一点很重要，这就是卡罗尔笔下的梦境、噩梦完全不同，其中没有悲惨的事情、悲剧，相反，这些梦是愉快的、和善的。

由于两重性的生活，事实和梦境，现实和它在镜中的影像是卡罗尔笔下世界的显著特征，使人不由自主地要将这个世界与史蒂文森之“杰基尔医生与海德先生的奇异经历”相对比。然而，尽管作品结构相似，但它们的问题范围和内容却相距甚远，虽然它们都被载入了英国新浪漫主义的传统之中。两者之间的差异在于，史蒂文森的作品有悲剧性的伦理色彩，这一点是卡罗尔实际上没有的。

切斯特顿曾很精确地定义卡罗尔的别具一格的世界，他指出，习惯于秩序、威望的英国智慧感到自己似乎在度假。没有过分拘泥、从容不迫，但占统治地位的却是在日常生活中由数世纪以来的循规蹈矩形成的体制所控制的英国民族性格中的浪漫主义元素。

卡罗尔的书是后世智力故事文学的鼻祖，这一点也是十分重要的。对待世界和人的科学态度，作为对现实的某种观点的相对论思想预报了萧伯纳和威尔斯的出现。卡罗尔的语言学试验，包括他有名的抒情叙事诗《胡言乱语》，是乔伊斯形式方面试验的先驱。梦是一个人生活的重要组成部分，是人以自己的律法生存的一个领域，是一个人个性的一分为二——所有这些都是世纪之交许多作家写作的主题。

2. 五十至六十年代狄更斯的创作

五十至六十年代，这是查尔斯·狄更斯创作新阶段的开始，侧重点和主导思想都有了变化：现实主义的沉着，前提和结论的平衡，和谐更为加强；作品中有了更多的生活相似性，有了更多的心理描写。这是狄更斯创作出内容丰富而深刻的社会画卷的时期。巴尔扎克向自己提出的任务是成为"法国社会的秘书"。狄更斯虽然没有向自己提出类似的任务，但在他五十年代小说的页面上逐渐形成了现实世界规模宏大的多维形象：对英国社会、政治和经济生活的法规和机制给予了深刻的、社会和艺术上更加成熟的分析。

许多道德问题，在狄更斯三十至四十年代小说中还只是被提了出来，现在则得到了深刻的阐述。

之所以发生这种转变，在很大程度上是因为，伦理学现在已不再与社会割裂，而是由作者置于习俗的伦理现象学方面作为社会的产物加以理解。这种两位一体的方法使早年创作中不甚注意心理描写的狄更斯，能够在这些年里塑造出有心理洞察力的形象。

他的艺术风格也发生了变化：小说渐渐地不再像是巨大的、模糊不清的高楼大厦(尽管是富有魅力的大厦)。狄更斯晚期的小说画面更加和谐，各部分相互服从并更加匀称。由于英国五十年代的危机局势使作家的社会情绪发生了变化，因而在相当大程度上决定了作家的"现实主义主导思想"。 ·335

克里米亚战争成了全英国首先是英国人民的严重灾难，狄更斯认为，在这场战争中，政府表现十分无能。他看到了政府在管理国内事务中的严重缺陷。五十年代初暴发了严重的霍乱，然而政府却无所事事，于是愤怒的狄更斯在自己的杂志《家庭读物》上登载了《致劳动人民书》，这封公开信在当时那种形势下无异于革命的号召。在他这个时期的言论和信件中对当时形成的局势所作的预言十分暗淡：现存制度亟须改革，人民对自己在管理国家中扮演的角色不会心安理得。"人民被完全排除于社会生活之外，现在，没有任何东西会像这件事情一样激起我的伤心和愤怒的了……"他预言将发生"从法国革命以来世人从没见过的大火"。 ·336

但是在评价英国出现的危机状态时，狄更斯依然坚定反对暴力，忠实于自己的否定革命改造的纲领。十分警觉地对待宪章运动，其新的高潮出现于 1854 年。

作家的个人生活也很不顺利。他和妻子关系复杂，后来导致离婚，他与

女演员爱伦·特纳的关系在作家的伦理堡垒——家庭生活方面带来了严重打击。他如今很难相信家庭温暖具有拯救作用。

带着这样的情绪，狄更斯先后完成了自己几部大型社会小说《荒凉山庄》(1852—1853)、《小杜丽》(1855—1857)、《艰难时世》(1854)。

狄更斯先前的任何一部小说都不会给人以如此强烈的社会中相互关系的感觉，也没有将每个单独个人之命运放在与整个阶级之命运(更宽广一点，整个社会机体之命运)的对比中所进行的深刻思索。个人的秘密，隐藏的遗嘱，所施的暴行，它们不仅是标记个人命运的界石，而且还是社会过程的衍生物。秘密也有自己的规律性，秘密一旦破解，它们就会暴露出巨大社会机体隐蔽的动机。

为了组织和刻画如此复杂的内容，作家在自己的小说中引入了象征形象、讽喻形象。一方面，这些形象与当时英国的客观现实相对应，确实是现实的存在；同时，另一方面，从艺术哲学意义上来说，它们又是臆造出来的，这就是《荒凉山庄》中的"大法官庭"和《小杜丽》中的"因循拖拉部"。大法官庭是个官僚主义机构，按其活动来说既反动透顶又寄生成性，它从肉体上、精神上掠杀在某种程度上与其发生关系的每个人。小说大部分主人公卷入的无穷无尽的、持续数十年的"贾迪斯诉贾迪斯"的诉讼，历史上确有类似事件，这就是狄更斯经常指出的，英国内阁政府的混乱现象。



查尔斯·狄更斯像 1867 年

狄更斯为这些大臣选择了讽刺性的名字，他们的活动受爵士莱斯特·代德洛克所指使，而爵士的名字也同样很说明问题，代德洛克英文为deadlock，意为"死胡同、僵局、绝境"。小说中，大法官庭的路线和政府的路线被爵士夫人连在了一起，而爵士夫人又是诉讼的原告之一。

这样，这些情节分支就组成了一张巨大的网，网住了几乎所有的社会集团甚至当时英国存在的所有行业。这个等级阶梯的顶端是上议院议

长兼大法官，看不见的网线将他与住在自己庄园的爵士莱斯特·代德洛克连在一起。整个巨大的多层结构在自己的底层网住了可怜的、无家可归的清扫大街的清洁工人乔，上层将自己的幸福建立在失去生计的底层的痛苦之上，但底层也毫不留情地侵入到上层的命运中，并且毫不顾惜狄更斯视为最神圣的东西——美德。善良的艾瑟，按其品质应是狄更斯眼中真正的女英雄，也被从乔身上传染上了天花并将终身带着参与这些联系的污点——一脸麻子。

在《小杜丽》中，大法官庭的位置被"因循拖拉部"所取代，这又是一个包含巨大力量的浓缩的官僚主义国家机器形象，它办事的基本原则是"这怎么不能做"。除因循拖拉部之外，在小说中还有一个象征形象——艘挂满水螅虫的军舰。显然，军舰就象征着英国社会。水螅虫幼虫虽然看不见，但却令人很清楚地感觉到，它们钻进了小说中每个主人公的生活之中。

金钱——这是十九世纪艺术的一个重要主题，也是狄更斯整个创作的主题之一，这一主题在他晚期的小说中有了另外的、不论在社会学方面还是伦理学方面更加深刻的诠释。在狄更斯早期的小说中，金钱常常是救命的、善良的力量(《奥列弗·退斯特》中的布朗罗，《尼古拉斯·尼克尔贝》的奇林布尔兄弟)。而在晚期小说中则变成了致命的、虚幻的力量。在《小杜丽》中首次坚定地奏响了资产阶级虽然成功，但地位不稳固、必将覆灭、必将丧失幻想的主题。

主要人物对待金钱的态度也不同了。奥列弗接受了不期而遇的财富，把它当作是命运的恩赐。大卫·科波菲尔摆脱了贫困成了一个富裕的人。贾迪斯老爷的金钱是艾瑟所需要的，但它们已无力拯救乔的性命。

在《荒凉山庄》中还勉强维持的对金钱能够带来善和幸福的幻想，在《小杜丽》中则已经彻底破灭了：小杜丽害怕金钱——她故意将白纸与遗嘱文件相混淆。她不想成为富人，不想有财产，因为她明白，金钱将破坏她的幸福——阿尔图不会娶一个富裕的继承人。狄更斯的主人公的幸福是在另外的地方：在能够给人们带来益处的劳动中。所以狄更斯以如此爱戴的笔触刻画了朗斯威尔老爷的形象，一个一生都靠自己双手取得一切的"铁活师傅"(《荒凉山庄》)。朗斯威尔出生于约克郡，那里展开的工业革命特别如火如荼，荡涤了切斯尼沃尔德类型的地主庄园及其寄生成性(狄更斯笔下的细节不是妙手偶得)的所有人代德洛克爵士。在小说的最后，艾瑟与自己的丈夫、医生艾伦·伍德科特正是奔向了约克郡。 · 337

对主人公的如此理解，是晚年的狄更斯与萨克雷，与《吕西安·娄凡》的作者司汤达，与巴尔扎克的许多作品的不同之处。在展示了金钱在社会上的权力之后，狄更斯赋予了自己的主人公摆脱这种权力的能力，从而在他

的作品中是普通劳动者的思想取得了胜利。在成熟的狄更斯的散文中，现实主义与浪漫主义不是简单地搭配，而是浪漫主义的元素帮助产生现实主义形象。同时，在这些作品中没有善人和恶人的鲜明分界。即使对麦多尔、克莱南夫人、里戈布兰杜阿这样的恶棍，狄更斯也要为他们的行为找出即使不是辩护的、也是可以解释的动机。而在他的正面人物的性格中也能看出不好的特征。

小杜丽很像是罗萨·布朗罗和耐儿。但是，如果说这些早期的女主人公近乎理想化地美好的话，那么小杜丽，尽管她是温顺和性情温和的化身，却也生活在自我欺骗、恶习之中，而这种恶习对于有道德的人的危险，作家早在《大卫·科波菲尔》中就曾指出过。小杜丽的父亲成了这种恶习最大的体现。

狄更斯的讽刺，有时是如此无情并且揭露性的讽刺，使他的同情、他对宽恕一切的颂扬（弗洛伦斯与老董贝的会见或者《大卫·科波菲尔》中斯蒂福与海姆的和解）受到了限制。

脸和遮盖脸的面具，这是狄更斯艺术的早期问题，但只是到现在，它才得到哲学——现实主义的揭露。在狄更斯的早期作品中有不少假面，这基本上可以看作是从滑稽喜剧而来。

在《小杜丽》中，假面具开始离开脸。在蒙难者杜丽的假面后面，隐藏的是食客和不劳而食的寄生虫杜丽。从这部小说开始，假面的问题就进入了狄更斯的创作之中并成了他在十九世纪英国小说中的艺术发明之一。以玩弄假面和"非假面"构造了《我们共同的朋友》。在狄更斯晚期的小说中，仿佛预见到二十世纪个性概念的广泛传播，假面离开脸要么很难（埃斯特拉），要么与脸紧紧地长在一起，结果成了第二个"我"（郝薇香小姐、杰赫尔斯）。

小说《艰难时世》是狄更斯作为作家发展的新的一步。这部作品在许多方面近似于当时的宪章运动文学。狄更斯本人将自己这部作品称作简短的讽刺，他打算用它"唤起某些人思索自己时代可怕的错误"。"错误"——这首先指的是大众的贫困状况。在这里，头一次客观地刻画了工人与企业家的冲突：庞得贝工厂的罢工不是自发的无意义的暴动，而是反对剥削的斗争。还应该指出，狄更斯对工人毫无疑问是以同情的态度描写的。被置于葛莱恩和庞得贝对立面的是工人斯蒂文和他的恋人赖切尔，他们诚实、高尚而有人性。

迷恋马尔萨斯漏洞百出的哲学，只是从事实和物质利益的观点领悟人类存在的"曼彻斯特学派"拥护者的活动，也被狄更斯归于"时代的错误"。葛莱恩和庞得贝，以及杜撰的工业家考克塔温本身，都是作者借以批判"功

利理论”和冷酷的数字哲学的突出强调讽刺性的象征物。然而在作品本身中却有毋庸争议的牵强附会：尽管考克塔温的工人们的不满是理所当然的，然而暴动的罪责却完全放到了少有人同情的领头人斯莱克布里兹头上。

在这部小说中，就如在《荒凉山庄》和《小杜丽》中一样，狄更斯继续着对那种可以与贪得无厌、追求发财、人压迫人和自私自利相抗衡的精神元素的探索。现在狄更斯不再仅仅寄希望于以自己的存在照亮家园的善心，而且还寄希望于幻想、想象、创造的力量。

在小说中斯利里杂技场成了奇迹和艺术欢乐的象征物。

然而，在斯利里杂技场却没有像《尼古拉斯·尼克尔贝》中克拉姆尔斯剧院那种有血有肉的、鲜明生动的、复活节般的欢乐，这里也没有如《老古玩店》中带蜡像的大篷车那种毫不掩饰的、童话般安宁闲适的田园生活。斯利里杂技场存在于考克塔温的世界里，自然而然地，它从属于资本主义世界的无情法律，它们能够在任何一分钟将其消灭。杂技场老板的女儿茜茜·朱普是一个小女孩，她敢于与“功利哲学”相对抗，在葛莱恩的学校学习。只能对狄更斯天才的艺术哲学上的先见之明感到折服：在十九世纪中叶他就预见到了后来对人的心灵有残酷后果的疾病——对生活平淡到唯理主义的、实用主义的出于狭隘需要的态度。 ·338

但是，如果说狄更斯还不知道如何改变社会的话，他相信，能够尝试改善人的品质。于是乎，不论在《董贝父子》还是在《大卫·科波菲尔》中，作者重新发展了教育的问题。没有敏锐反应、爱、温暖、想象力的教育，仅仅基于事实的教育将导致可怕的后果。葛莱恩的大孩子被他的教育教坏了；而他的两个小孩子，狄更斯则意味深长地起名为亚当·斯密和马尔萨斯。

在小说《艰难时世》中表现出狄更斯新的风格特点。对狄更斯早期小说的常常无根据的指责（情节线索过于庞杂、书中充满了过多次要人物，矛盾冲突太少）与《艰难时世》沾不上边。也许是因为狄更斯的这部小说“加工”的是相对狭窄的材料，还可能是经过铺展大社会画面的《荒凉山庄》的尝试之后，驾驭社会生活和人的生活的规律被他理解得特别清晰的缘故，他创作了这部明快、艺术上完整的小说。小说中的一切——不论是社会计划，还是家庭个人计划——都透过狄更斯认为有瑕疵的功利哲学棱镜来观察。问题在头几章中就定义得清清楚楚。在整部小说中都可感到的象征意义（甚至各部分的名称——《播种》、《收割》、《收成》，都可说明有这种趋势）并不使人感到矫揉造作。但是，这部小说中仍然缺少狄更斯的辽阔，他的想象力似乎在这里受到了拘束。

《小杜丽》与《荒凉山庄》、《艰难时世》一起，构成了狄更斯那个时代英国社会全景的宏伟三联画。虽然他随后的四本书：《双城记》（1859）、《远

大前程》(1860—1861)、《我们的共同朋友》(1864—1865)和《艾德温·德鲁德之谜》(1870),任何一部都没有如此宏伟社会画卷般的规模,但正是在这些小说中涉及了众多的社会和心理主题,并使之得到了伦理哲学的完善,达到了巨大的深度和艺术的完整性。在《荒凉山庄》、《小杜丽》中已经占据如此显要位置的象征意义,在《双城记》、《我们共同的朋友》中发挥了更大的作用。它在这里作为现实主义典型化的新形式而出现,这是狄更斯在创作了宏伟社会画卷之后才得以掌握的。在《小杜丽》即将完成之时,他曾对社会机制进行了详细并且非常客观的研究。所以现在"传动皮带"的秘密——人的本性的永恒秘密——才出到了前台。由此产生了对人生存的复杂道德问题的密切关注,由此产生了在一系列场合即使对二十世纪的读者都是全新的心理描写。

在阅读狄更斯晚期小说的时候,会形成一种印象,即作者是在将先前作品中驾轻就熟的主题当作全新的东西来演绎。由此产生了作为他的创作之中心的《远大前程》和"幻灭"主题。

希望破灭了。晚期小说在字里行间很少燃起拯救家园的激情。但是,难道能够设想没有希望的狄更斯吗?

希望当然还有。这就是对善的信仰。但是他的主人公现在为这种信仰支付的代价非常高。晚期的小说中清晰地定义出考验、诱惑和忘我精神。狄更斯正在构建一个近似于托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的世界。

思想主题的变化也反映在这些小说的风格上。早期的狄更斯在塑造形象时,总是使特点突出,大胆,一点不害怕这会损害它的真实性,总是使性格特点浓缩(奇里布利总是光彩照人,《大卫·科波菲尔》中的卡特利出现时总是带着自己一成不变的铁钩)。作家有意识地努力唤起读者的笑声,但是现在他向自己提出的是另外的任务。狄更斯也像英国这一时期的其他现实主义作家一样,特别注意普通人的内心世界。晚期狄更斯的表现手法是轻描淡写,神经质,很快,有时还会不经意地胡乱涂抹几笔,以适应人性的矛盾表现。闪光的滑稽对话和独白让位给了严肃的谈话,在这些谈话中,有的纯属表面的东西,而另外的则反映的是深层的东西(《埃德温·德鲁德之谜》)。

《双城记》是狄更斯第二部历史小说,离第一部历史小说《巴纳比·拉奇》不太成功的尝试已经相隔了二十年。在写《双城记》的时候,他又重新向著名的历史学家、政论家和哲学家托马斯·卡莱尔求教。

339·

但狄更斯终究没打算创作描绘真实历史人物的作品。在《双城记》中,所有的主人公都是作者想象力的产物。其实,这时的狄更斯以及卡莱尔感兴趣的只是历史的规律性。卡莱尔对法国革命的解释就好像历史的报复一

样。对法国1789—1793年事件的这种理解，我们也可以在《双城记》中找到。

上面我们已经谈到，狄更斯是以怎样戒惧的心情对待包括宪章运动在内的人们任何积极的革命行动的。然而在这部小说中，他却能够客观地超越自己的观点，把人民描绘成历史前进的基本动力。个人的命运（亚历山大·曼奈特、他的女儿柳霞、查尔斯的命运）在这部小说中被写成直接取决于人民的命运。而狄更斯的历史主义正是首先表现在这方面。

历史感情也表现在伦敦与巴黎结构类型的相近上。讲述法国革命，这实际上是间接分析英国的政治态势，因为狄更斯认为，人民的忍耐在任何一个时刻都可能终结。在这个意义上，《双城记》如《艰难时世》一样，是又一部预警小说。

但是，在对这部作品中狄更斯的历史主义进行应有评价时，不应该将其夸大。狄更斯以深邃的历史洞察力描述了亚历山大·曼奈特的悲剧。尽管如狄更斯所设想的真正的英雄那样，他同意了女儿与自己不共戴天的仇敌的儿子结婚——换句话说，他饶恕了对他的侮辱——但历史却命定地要干预他的个人命运。柳霞的未婚夫作为革命的敌人被捕，女儿的幸福遭到了威胁。但是，即使成熟的狄更斯也仍然是个空想主义者，所以他不可能让主人公死亡，因为他的行为没有破坏道德法律。历史的规律性在个人命运中让位给了挚爱的忠诚的心。而西德尼·卡尔登长得与查尔斯极其相似，就代替他走上了断头台，牺牲自己，把幸福献给了他所爱慕的柳霞。

作家不彻底的历史主义更加显而易见地表现在关键的、对他最困难的特雷扎·德法日的形象上。作者对这个女主人公的态度是双重的：当特雷扎·德法日与起义人民一起攻打巴士底狱时，他理解她。但他又不容忍特雷扎，因为特雷扎因柳霞与查尔斯接近而憎恨柳霞。在这部小说中如此光辉的法国革命，对于狄更斯来说，眨眼就变成了被否定的破坏性力量，因为它威胁到人的幸福。 ·340

现在狄更斯以另外的方式来理解人的性格、人行为的本质和秘密。在介绍《小杜丽》中谈到过的假面问题，在《双城记》中、在“双生子”查尔斯和卡尔登——这两个人在小说中仅因外貌和对柳霞的爱而联在一起——的形象中得到了进一步的发展。毫无疑问，以自身的品质来说，查尔斯比起不务正业的卡尔登来，在更大得多的程度上是我们熟悉的狄更斯心目中的英雄。然而，卡尔登——这样一个远不是理想的人，却做出了高尚的行为，为爱而自我牺牲。在小说的字里行间讨论着关于人真正的和虚假的本质、人的“白天面貌”和“夜间面貌”这样一个复杂的心理学问题。狄更斯做出了对自己十分重要的发现，就是“夜间的”本质、一个有罪的、有恶习的人（卡



伯纳德为查尔斯·狄更斯的《双城记》作的插画

尔登)的本质可以再生。而再生完全不是一个瞬间的过程,它只有经过考验之后才能到来,这种考验狄更斯现在是一定要让自己的主人公经受的。

这些变化其实只触及小说的形式方面。包括《远大前程》在内的狄更斯最后的几部作品是简练和结构完整的杰作。作家创造了多级象征体系。在某种程度上,《双城记》成了这种象征手法的顶点(它的全部文字都在对比之中:脚步声与寂静形成对比)。

但是,不仅仅是象征使作者有可能达到简练与和谐。简练与和谐在相当大程度上得力于叙述中侦探线索的加强。的确,这种线索总是在某种程度上存在于他的小说之中。侦探是赖以揭示社会机制秘密的一种手段。同时,侦探情节也使作品更引人入胜、更为广大读者所接受——在作家创作总的背景中,这也是十分重要的。

在五十至六十年代,狄更斯发表了大量侦探故事。醉心于这种类型的故事部分是由于他不想落后于自己的学生,比如公认的侦探小说大师威尔基·科林斯。在这些年里的散文中,甚至可以发现某些直接抄袭自威尔基·科林斯的东西。

然而,在晚年狄更斯的创作中,侦探情节执行的是艺术的富有内容的功能。它们使他能在相当有限的形式容积中安排最复杂的心理描写材料,所以它们成了作品内部动感强烈的叙述手段。

小说《远大前程》在狄更斯的遗产中占有特殊的地位。这不仅是他生命

的最后十年中创作的最好作品，而且是最完整最和谐，并且，也许还是作家思想最深刻的作品。

小说的主人公匹普对生活有很高的期望。而他的希望甚至开始实现了：他这个普通的、未受过教育的小伙子，突然遇上了一个不知名的贵人。匹普希望郝薇香小姐——一个举止奇怪的富婆——能施恩于他。当郝薇香小姐的未婚夫没在预定结婚的那一天到来时，郝薇香家里的时间停止了，而一切都开始慢慢变成过眼云烟。当结婚大馅饼上的蜡烛熄灭时，一切希望都变成了泡影。

从很早的幼年时候起，匹普就身处绝望的处境，但他还太小，还无法领略别人生活的教训。他充满了自己的希望并构想了一个他自己的、对他足够彻底的体系。在这个体系中，郝薇香小姐占据着善良天使的地位。在她家里他结识了一个非同寻常漂亮的小姑娘——艾丝黛拉。这是郝薇香小姐领养的义女，郝薇香领养她是为了培养孩子的冷酷无情，以便把她变成自己向男人们报复的工具。但匹普却对郝薇香小姐的"希望"一无所知。相反，他相信，郝薇香小姐会给他财产和显贵地位，并把艾丝黛拉嫁给他。在狄更斯的早年小说中，这样的情节完全是现实的。但是，郝薇香小姐是如此癫狂、无理智，变得如此冷酷无情，而在人生道路上又是如此不幸，她与奇里布利兄弟俩相差何止十万八千里！金钱早已丧失了自己善意的力量。

匹普小的时候曾无意中搭救了一个逃跑的苦役犯梅格维奇，对他有一饭之德，梅格维奇在澳大利亚赚了许多钱，为了报答匹普，梅格维奇决定把他扮成一个绅士，当匹普得知这一点之时，他的希望就破灭了。

从实质上说，晚年狄更斯的《远大前程》相当于巴尔扎克的《幻灭》。只是在英国刻画的破碎的命运中更多些苦涩、讽刺和怀疑而已。而且令狄更斯感兴趣的破灭结果与其说是它的社会方面，不如说是它的道德伦理方面。

当匹普不再是一个被装扮成的绅士的时候，他开始学习做一个真正的绅士。在这一道路上的新课程就是劳动课程。他必须工作：郝薇香小姐死在监狱中使他失去了财产。第二个任务则是学会辨别假面后的真面孔。当他开始不再把梅格维奇看作苦役犯和逃犯，而是一个诚实的人，一个以诚实的劳动赚钱的人时，他就具有了道德的洞察力。另一个重要的道德课程是他的病（象征着他摆脱了欺骗）。在这些艰难的日子里，他完全改变了对善良可笑的铁匠乔·加泽里性格的看法，而在匹普还是一个"绅士"的时候却对他感到难为情。

他看清了笨拙的、不文雅的假象后面真实的面孔，现在这个真实面孔展现在他面前了。

《远大前程》不仅是一部关于匹普诚实命运的小说。当然，这也不仅是

一部有侦探线索——搞清匹普、艾丝黛拉、郝薇香小姐秘密的引人入胜的作品。小说中所有人物的命运无休止地交织在一起：梅格维奇是匹普的恩人，但他又是艾丝黛拉的父亲，而艾丝黛拉呢，也像匹普一样，生活在“远大前程”的欺骗之中并相信自己的高贵出身。杰格尔丝家中的女仆——杀人犯——却原来是这个冷漠美人的母亲。郝薇香小姐背信弃义的未婚夫康普逊——却是梅格维奇的死敌。小说中有许多罪犯不只是犯罪文学特有的。对狄更斯来说，这是暴露资本主义犯罪本质的一种方法。

杰格尔丝事务所的克莱克·威米克是资本主义社会能对个性做些什么事的又一个例子。

克莱克·威米克是一个“分裂”的人。在工作中他是干巴巴的，算计到了极点；在家里，在自己小小的花园里（重又产生了《圣诞故事集》小世界的主题，只不过具有某种内部的讽刺意味）他的人性就多得多。这样一来，资本主义的东西与人性的东西就不能兼容。这是狄更斯为自己发现的又一个社会心理学规律。

在小说《远大前程》中滑稽地对自己进行艺术模仿的成分是显而易见的。这是一部十分阴郁的小说，因为早年狄更斯所抱有的希望也破灭了。即使是幸福的尾声也改变不了什么。它是对布沃-李顿[①]问题的一个让步，因为布沃-李顿不希望狄更斯把匹普与艾丝黛拉分开。而且这个结局只是表面上幸福：这些疲倦的、饱受摧残的孤独的人今后的道路如何呢——一无所知，现在，当他们受尽苦难之后，他们心里对幸福完全是另一种、戏剧性多得多的理解。

在小说《我们共同的朋友》中狄更斯描绘了一幅进入了帝国主义时代的新英国的画面。

这个主题他还将在《艾德温·德鲁德之谜》中加以阐述。那本书的主人公艾德温打算前往英国的殖民地埃及工作；他的弟弟和妹妹兰德莱丝则从英国的另一个殖民地锡兰回到英国。

在《我们共同的朋友》中，展现在读者面前的是投机盛行时期的英国，财政繁荣和毫不掩饰的功利主义关系时期的英国。波茨纳普成了组成资产阶级性格之假仁假义的象征。

但是，决定小说社会性质的不仅仅只有狄更斯暗示和描绘的这些英国新的经济和政治参数。与以前一样，他描绘了一幅社会的图画，在这个社

---

① 布沃-李顿（1853—1873）是与狄更斯同时代的作家，男爵，著有描写英国上层社会生活的长篇小说《柏尔哈姆》（一至三卷，1828年），历史长篇小说《庞培城的末日》（1834）和剧本《里舍利叶》（1839）。——译注

会中，一切——从大的政治事件到人物私人的隐秘关系——都是由金钱决定的，都是由虚假的、但合法化的人的价值尺度决定的，只不过比先前的描绘在艺术上更加浓缩而已。它们在小说中的象征物是一个巨大的垃圾堆——腐朽和无限虚幻的权力的体现。在这里，狄更斯以特别的客观性研究了金钱对人的腐蚀影响（贝拉与小哈蒙这一条线索）。

狄更斯与通常一样，处于与现实世界最紧密的接触之中，但他最感兴趣的是永恒的一般人性主题：爱情、仇恨、嫉妒、忏悔、考验和心灵的再生。

《我们共同的朋友》中的世界不是像以前一样分为好人与坏人，而是分为谁在真实地生活，谁在虚假地生活。

小说的结局完全符合早期狄更斯的精神。在这个意义上，作家的艺术成就似乎比《小杜丽》或者《远大前程》有某种倒退。主人公得到了遗产，娶了一个漂亮姑娘为妻，还有一个善良的老爷爷内迪·鲍芬，使人想起奇里布利兄弟和布朗罗。但是——尽管情节结构有某些类似——所发生的事的内部动因和对之的道德评价都已完全不同。 ·342

侦探小说的开头——约翰·哈蒙变成了罗克史密斯——不但指导着小说的情节发展，而且也指导着小说的思想运动。以更加复杂和混乱的形式重又产生了孪生子（哈蒙和海员雷特福特）的主题。狄更斯对人的分裂性格十分关注。在这方面他是世纪末作家的先驱。

人的内心究竟是什么样的，他的真正面目是什么，是什么东西使人发生变化，降临到每个人头上的考验有什么样的内在涵义——这就是这部作品探讨的基本道德问题。晚年狄更斯的主人公全神贯注地寻找着自己真正的“我”：所以在小说中有假死，有乔装改扮。哈蒙、贝拉、雷鲍恩摆脱了虚假的“我”并达到了精神上的起死回生。但是，十分重要的是，他们不是简单地被垂青（让我们回忆一下《圣诞故事》中的出乎意外的重生吧），而是用艰苦的道德磨炼争取来的。主人公相互教导：哈蒙向贝拉传授善的课程，贝拉则教哈蒙热爱生活。

贝拉是狄更斯创作中的一个新女性形象，她具有深刻的心理洞察力，众所周知，在狄更斯笔下常常可以找到一些未定形的、天使一样的人物——罗兹·迈莉呀、阿格涅斯啊，等等。女主人公的重生现在更有说服力，因为这种重生在心理上早就埋下了伏笔。更有甚者，贝拉在小说中体现了狄更斯如此宝贵的生命元素，与对女性性格新的理解一起，产生了对爱情的新的理解，这对狄更斯又是一个“困难”的主题。

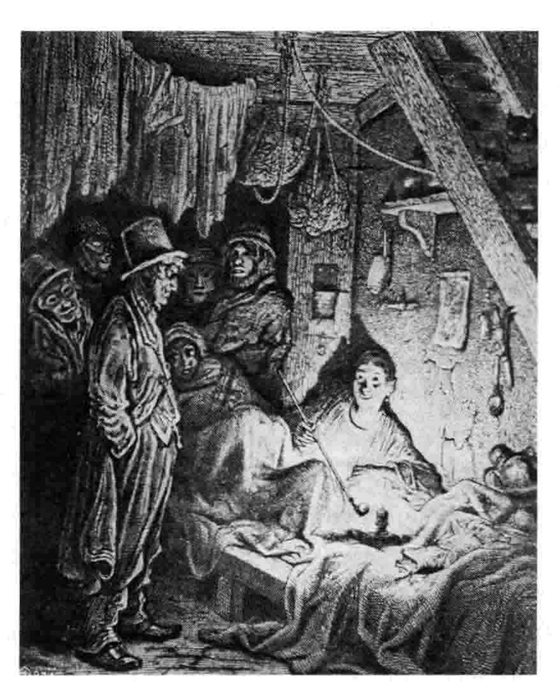
在他的大部分小说中，如果去世的父母亲曾为恋爱的双方预定终生的话，是不会使他们感到窘困的。但贝拉与哈蒙，以及《艾德温·德鲁德之谜》中的罗萨与艾德温，却希望拥有选择的自由、犯错误的自由。在《我们

共同的朋友》中感情成了人物内心的必需物,而不是性格中一成不变的机械力。在这方面,小说中另一对恋爱对象值得我们注意:这就是丽齐·赫克萨姆与尤金·雷鲍恩。

雷鲍恩爱上了这个社会地位比他低的姑娘,他请丽齐做他的妻子(让我们回忆一下《大卫·科波菲尔》中斯蒂福和艾米相反的道德情形)。这是狄更斯深刻的民主主义倾向的又一个明证:船夫的女儿丽齐在自己内在的品质上优越于雷鲍恩,她是使他道德复活的促进力量。同时,狄更斯是个细心的现实主义者,他在这里反映了英国社会阶级结构中发生的变化:十九世纪中叶社会等级结构变得更加不稳定了。

狄更斯的最后一部小说《艾德温·德鲁德之谜》在传统上被认为是一部侦探小说。从这部小说写成以来长达一百多年的时期内,批评家、文学研究家,当然还有读者,都在为猜这个谜绞尽脑汁,提出各种假设关于是谁杀死了艾德温·德鲁德的各种逻辑体系。

在小说中,即使在狄更斯来得及完成的部分中,包含着一个离奇现象。尽管书中的一切都是围绕谋杀的,从各种情况看,侦破此案应该是未完成的第二部分中的内容,但狄更斯的主要注意力仍然还是集中在另外一个秘密——即人的性格的秘密上。摆在我们面前的是作家最有趣的心理描写作品之一。人的心理的"地下活动"、它的本性的两面性、行为中的非理性的东西——这就是狄更斯在《艾德温·德鲁德之谜》中最感兴趣的问题。狄更斯的新主人公——约翰·贾斯佩尔,是人物哈迪和王尔德的先驱。这是一个使人留下深刻印象的有才华的音乐家、演员、吸毒者,一个热情的、可能也是一个病态的个性。狄更斯以自己艺术的力量、现实主义地洞察现象本质的力量,看出他当时那个现实世界中此种性格的萌生。



多雷为狄更斯的小说《艾德温·德鲁德之谜》作的插图

在这部小说中,人的本性的两重性是以两对孪生子来

343·

传达的："生理"上的孪生子——海伦·兰德莱斯和内维尔·兰德莱斯；"性格"上的孪生子——罗萨和德鲁德。人的本性则是在有细微差别的多姿多彩的细节中、迸发的矛盾中展现在人们面前的。

狄更斯甚至试图在这部小说中研究人的潜意识（鸦片烟馆中的场景，当时贾斯佩尔试图弄明白，一个人的隐蔽动机是如何在他的语言、行为中表现出来的）。

《艾德温·德鲁德之谜》是狄更斯唯一一部主要情节不是发生在伦敦的小说。并且，事件是在大教堂旁边展开的。一方面，大教堂是秩序、可靠的象征，是人良好意愿的象征（贾斯佩尔及其合唱团天使般的歌声就是在这里响起来的），而另一方面，大教堂建在沼泽边上，它的基础正受到沼泽的侵蚀。狄更斯的象征物近似于二十世纪的小说家，对于十九世纪的文学则是一种新东西。狄更斯描写的世界上的一切，都是摇摇欲坠的、不稳固的。死神就在旁边什么地方——怪不得墓地和掘墓人杰德尔斯在小说中发挥着如此大的作用。

狄更斯在这部小说中让自己进行了一次更加确定的自我讽刺模仿。艾德温·德鲁德和罗萨都是像狄更斯早期作品中所描写的"天使"一样的美好善良的孩子。但关于幸福和善良亘古以来就有的神话却被作者扫除得一干二净了。这些人只是在外表上像奥利韦尔、尼古拉斯·尼克尔贝、耐儿、弗洛伦斯、杜比、阿格涅斯，但完全是另外一种人。他们能够感知生活中他们的先辈甚至连怀疑都没怀疑过的谬误。可以假设，小说《艾德温·德鲁德之谜》为狄更斯创作中的新阶段作好了准备。

他早期作品中的施虐淫和强奸是"从隐秘和恐怖的哥特式小说"中学来的童话般的残酷、浪漫主义的夸张。成熟的狄更斯在刻画日常存在的可怕事件时毫不留情，令人感到恐怖的不是他漫画式丑化的形象（《我们共同的朋友》中的韦尼林、波茨纳普或者《艾德温·德鲁德之谜》中的斯拉斯蒂格罗赫和萨斯皮），倒是通常的人们——贾斯佩尔、德鲁德、内维尔令人害怕，因为他们每个人都是潜在的谋杀犯——狄更斯不断强调这一思想。

但是，告别了自己原来的《远大前程》并为自己发现了新规律——人的内心在不停地运动——之后，狄更斯团结了善的力量，在他任何一部别的小说中都不曾这样做过。在他的最后一部小说中，匹克威克重新活跃起来，大教堂的年轻神甫克里斯帕克尔主持了公正的审判，出现了"笨手笨脚"的格留朱斯先生，狄更斯借他的口发表了关于爱情的美妙而充满诗意的话。塔塔尔建造了自己非凡的花园和不太适于生活的房屋。

但是，这些人物身上具有的力量——按狄更斯的意见每个人都应努力获得的那种道德基础——还不是能够改变社会制度的那种力量。大概作家

自己也十分清楚这一点：所以他把塔塔尔美妙非凡的花园安排在空中。

狄更斯受欢迎确实是个罕见的现象。他是个真实描绘生活的诚实作家，以深刻的同情讲述经常被贬低被侮辱的心灵纯洁的普通人，狄更斯获得荣耀是在十九世纪四十年代，当时果戈理的现实主义流派正在俄国文学中取得胜利。从这个时候起，狄更斯每部作品一问世都成了俄国文艺界的一件大事。果戈理曾对狄更斯高度评价，别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、皮萨列夫都怀着十分崇敬的心情写文章介绍狄更斯。屠格涅夫、冈察洛夫、列·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基都对狄更斯作品的技巧和精神方面给予最高程度的评价。

俄国的革命民主主义者特别珍视狄更斯作品的社会激情，他们把狄更斯的作品几乎看作遍及英国的深刻社会冲突的文献见证。列·托尔斯泰认为狄更斯是一个人文主义者、一个有仁爱之心的人，所以对他特别感到亲切。托尔斯泰指出，在他青少年时代曾对他产生决定性影响的书中，《大卫·科波菲尔》首屈一指。托尔斯泰在日记和书信中曾留下对这位英国作家热情洋溢的评价："查尔斯·狄更斯是十九世纪最伟大的浪漫主义作家……他的书真正浸透了基督教精神，给人类带来了并将继续带来非常多的善……"

344·

特殊的创作关系把陀思妥耶夫斯基与狄更斯连在一起。狄更斯对城市生活及其令人刻骨铭心的贫富对比的描述和理解，对不幸人们的痛苦特别是对儿童痛苦的深刻同情，令陀思妥耶夫斯基感到亲切。陀思妥耶夫斯基认为，在所有的英国作家中，只有狄更斯特别令俄国人感到亲切。在《斯捷潘奇科沃村及其居民》、《舅舅的梦》特别是《被侮辱与被损害的》中都可以找到狄更斯影响的痕迹。库普林也向狄更斯学习，而 Л. Н. 安德列耶夫则在他的直接影响下创作了自己的第一部短篇小说《阿尔加莫特和加拉西卡》(1898)。

狄更斯的创作、他的作品是当代英国文学活的、永不磨灭的传统。他的世界、他的主人公、他创造的形象仍然活跃在二十世纪高尔斯华绥、阿诺德·本内特、普里斯特利、C. 斯诺、G. 格林、艾里斯·默多克、I. 韦恩、E. 威尔逊、B. 皮姆及其他作家的书中。正如萨克雷公正地写下的，他是"民族的财富"。

3. 五十至六十年代萨克雷的创作

《名利场》开始了威廉·梅克皮斯·萨克雷(1811—1863)创作中的新

阶段，而《彭登尼斯的故事，他的成功和厄运、他的朋友和最凶恶敌人》（1848—1850）实际上是紧接《名利场》之后立即写就的一部小说。

在萨克雷晚期作品中，没有一部不体现出作家讽刺技巧的跃进，这种跃进使《名利场》成了作家最光辉和最令人印象深刻的一本书。在某种程度上萨克雷晚期所有的作品都是在重复它。尽管服装变了，布景变了，但被萨克雷富于讽刺地定义的人类生活的正剧，就如《名利场》一样，仍然保持不变。

然而，尽管毫无疑问，萨克雷晚期的小说与他那部中心作品有联系，但它们也有不少英国文学新时期特有的明显的不同。还在《彭登尼斯》中，萨克雷就已抛弃了他曾在《名利场》中试验过的小说的创新形式。按其体裁特点，《彭登尼斯》完全是部自传体小说。主人公的中学和大学时代，他在文学中的最初步伐，在伦敦漂泊的文艺家中的生活——所有这一切都是作家亲身的经历。许多人物都有其生活原型，而读者在字里行间遇到的画家、演员、国务活动家都是萨克雷同时代的现实的人。

萨克雷将《名利场》称作"没有英雄的小说"，《彭登尼斯》则是他第一部不追求公开的讽刺目的并有英雄的小说。亚瑟·彭登尼斯不只是一个中心人物——其余所有人都聚集在他的周围，站在我们面前的是"十九世纪一个年轻人的故事"的经典形象，为体现这一吸引了作者许多同时代人（狄更斯、巴尔扎克、司汤达）的形象，萨克雷选择了当时十分流行的"发迹小说"的形式。

但是，如果认为彭登尼斯，比如说，比《名利场》中的杜宾更具英雄气质，那就大错特错了，如果把萨克雷严格的尺度用在彭登尼斯身上，他则更具有反英雄气质。这不过是一个最普通、最平庸的人，他恰恰是一个优柔寡断和自私自利的人，恰恰是一个假绅士，而到书的最后——则是一个对生活和人绝望的人。

《名利场》之后的萨克雷显得更宽宏大量了：在《彭登尼斯》中，不再有为鞭笞一切社会体制和落入作家眼中的人性卑劣所用的冷嘲热讽和伤害自尊心的讥刺。

现在，萨克雷不仅是看见了，而且还特别强调了自己主人公身上的"善的因素"。还在早期作品中萨克雷就提出了关于混合人性的假说——既没有天使，也没有魔鬼，这一假说在《名利场》中曾得到艺术体现，在重复这一假说时萨克雷毫无讽刺意味地发展了它：人的多样性是无穷尽的，所有人都应该受到关心甚至包容。

甚至像萨克雷曾在《名利场》中埋葬的斯泰因勋爵这样的恶棍，作家的态度也发生了变化。他按作家的苛求重新出现在《彭登尼斯》中，但是，尽

管他是一个言谈举止粗鲁和专横跋扈的人，作家也仍然向他提供了完全人性的表现的可能性。讽刺让位给了幽默并完全从小说中退出。现在，只有在需要“拯救”某个过分高尚的人物，使他不要像狄更斯笔下“完美无缺的”女主人公的命运时，萨克雷才运用讥笑。

345 ·

虽然本书的社会范围比《名利场》扩大了——落入萨克雷的视野的，有外省的绅士，有伦敦的上层社会沙龙，有大学学子，有受贪贿困扰的出版界，但是，萨克雷关注的中心不是社会，而是人的道德面貌。正如在《名利场》中一样，他用一幅画来为自己的中心思想作图解。在小说的封面上，一个年轻人被撕成了善和恶两块——一方面，是一个长着鱼尾的鱼美人和一个带着玩具般四轮马车和钱箱的魔鬼，另一方面则是妻子和孩子。当然，这幅画仅仅是一幅示意图。但这种示意也存在于名称之中：名称的侧重点在道德方面，尽管它在这里不那么明显。出现在标题上的“凶恶敌人”首先是彭登尼斯自己，准确地说，是他的个人主义和道德上的愚昧无知。作者显示了个性演化的辩证法：知识变成聪明才智，聪明才智又会产生对待生活的坚贞不屈的道德美学态度。

《彭登尼斯》的前言非常有意思。这是成熟的、被乔治·艾略特、安东尼·特罗洛普进一步发展的英国现实主义的独特宣言。萨克雷为自己艺术的对象和描述它的方法下了一个定义，同时阐述了自己对真理的理解。他写道：“引人入胜的情节被否定了……因为在着手工作时，我发现，我对对象一无所知：因为我一生对任何一个苦役犯都不是十分了解，所以对骗子和囚犯的习俗我根本一无所知。我于是抛弃了与欧仁·苏先生竞争的念头——为了刻画一个真正的坏蛋，必须让他使人厌恶，让人觉得这样的怪胎根本就不应该让人们看到，而不是真实地描述他。我认为，艺术家根本就无权让他向人们表演。”

在这些话中萨克雷从理论上确认了《名利场》的艺术经验。但是，在写《彭登尼斯》之前，他的美学中已经出现了一些变化，比如，作者不再是一步不离地注视所有人物，超前地得知他们的一切。

现在，主人公被赋予了比《玩偶》和《名利场》更多的自由。主人公有了自我展示的可能性。由此产生了萨克雷深刻的心理描写，这成了他创新中的创新，是他对英国现实主义文学发展的主要贡献。

萨克雷对新刻画方法的探索在许多时候受到了时代的限制。这一点作家本人感受最深，他在小说的前言中写道：“自从《汤姆·琼斯》的作者寿终正寝之后，就不再容许我们这些写作者之中任何人充分施展描写人的才能了。我们不得不羞愧地为他挂上面纱，强迫他矫揉造作地学小孩说话和微笑。”

在前言中，萨克雷提出了一个对他那个时代英国艺术十分重要的问题，这就是现实主义艺术家追求真理的主观愿望与维多利亚时代英国条件下说出全部真理之客观上不可能的矛盾。有时候，他不敢直接描写性生活而把思想藏在潜台词中，这样来骗过警惕的书刊检查，使读者有可能明白人物之间真实的关系。但是，维多利亚时期的道德还是常常比他苛刻，于是就会出现矫揉造作和形象前后不一致的现象。

不能创作真实可信的和"完全的"性格成了身为艺术家的萨克雷的悲剧。客观上，按照艺术观点来说，萨克雷超越了自己的时代，所以他觉得这个时代对于他过分狭窄，妨碍他实现自己的全部艺术构想。

在萨克雷世界观和艺术观上发生的变化，决定了《彭登尼斯》的美学和问题范围，萨克雷在1851年春天所作的关于英国讽刺作家的六次讲座中曾经谈到过这些变化。

讲座中反映了萨克雷对现实主义性格理解的新阶段。准确意义上的英雄，不管是如它在启蒙时代曾经存在的概念那样，还是如它借助浪漫主义的美学和实践在文学中生根的概念那样，都包括日常生活中一些非同寻常的、斩钉截铁般的特点。而萨克雷所关心的——这充分反映在《彭登尼斯》中——是一个优点和缺点综合在一起的普通人。

在创作的晚期阶段上，对于萨克雷来说，幽默成了比讽刺内涵更丰富的一个概念。现在萨克雷的任务已不是揭露和嘲笑恶习，就如在《名利场》中那样，而是对生活宽容和大容量的描述，尽管萨克雷在美学方面不赞同狄更斯的创作，但五十年代之前在伦理方面却与自己这个同时代人接近。比如，在第一次讲座中对幽默作家的任务的描述就有点像狄更斯的话："……激活并指导人们的爱情、同情心、善良，藐视虚伪、假仁假义、狡猾，同情弱者、穷人、被压迫者和不幸的人。" ·346

十七世纪末至十八世纪初对于英国来说是这样一个时代，尽管其中的资产阶级恶习已经奠定了基础，但是也向个性的发展提供了更多的可能性，据萨克雷认为，表现了精神的高尚品质。

作家不需要进行杜撰，以便为英雄之死构想一个浪漫主义的形势。换句话说，以上历史背景为萨克雷开辟了新的可能性。

萨克雷就是带着这样的新任务准备自己的呕心沥血之作——《亨利·埃斯蒙德的故事》(1852)的创作的。这部小说的全称是《亨利·埃斯蒙德，一个绅士、为安娜女王陛下服务的上校自己所写的故事》，其中包含着对这一作品体裁的说明。故事发生在十七世纪末和十八世纪初的"英国和欧洲大世界"。

萨克雷相信，历史的真实隐蔽在细节的准确性中，所以他以最细心的方

式钻研历史文献，攻读历史人士的回忆录和来往信件，阅读那些年的报纸杂志。在构拟过去的时候他不容许自己犯司各特不准确的错误，所以《亨利·埃斯蒙德》的风格（也是司各特的小说固有的）具有质量上全新的性质。这是一种在很大程度上基于细节的具体和真实可信的现实主义类型的风格。小说采取纯粹的回忆录形式——这是在十八世纪运用十分广泛的一种体裁。萨克雷让小说充满了古词语和陈旧的语法现象，重现了十八世纪回忆录作家的风格和手法：他们不慌不忙，叙述客观，时而插入一些道德劝谕的议论，经常使用拉丁语引文并将人物与神话和《圣经》里的人物相比较。萨克雷希望制造出那个时期小说固有属性的幻象，所以坚持《亨利·埃斯蒙德》的第一版用老的铅字来排版。

萨克雷深信，与其说是政治原则，不如说是人以及人与人之间的相互关系决定着历史的运动。

在小说其中的一章，他把交战和围困丢在一边，论战式地宣称，应该到相应的著作中去寻找这些战斗场面，他的小说要描写的只不过是英雄及其家人的生活而已。这种声明是言过其实了：从小说的第一页开始，读者就一直处在那个时代紧张的社会生活氛围之中。一幅幅十七世纪末至十八世纪初贵族政治、军人、文学家生活的图画跃然纸上，现实的历史人物——马尔波罗、政治家和哲学家博林布罗克、讽刺作家斯威夫特等，纷纷登台亮相。

萨克雷笔下，亦如司各特笔下一样，“没有对王公和英雄人物奴仆式的偏爱”（普希金语）。在《亨利·埃斯蒙德》第一卷的开头作者写道：“我很想得知，历史是否会从自己头上撕下假发并抛弃自己对宫廷的偏爱？难道历史永生永世都应是跪在地上的？我主张让它站起来并采取一种自然的姿势……一句话，我宁愿要平常事务的历史而不愿要英雄业绩的历史。”

《亨利·埃斯蒙德》是历史小说体裁发展的一个新阶段。正如对历史的思考予以很多关注的《名利场》一样，萨克雷创造性地发展了司各特的传统，而且在许多方面超过了司各特。但是，尽管在《亨利·埃斯蒙德》中向读者展示了各个阶层的人们，萨克雷主要描写的仍然是有产阶级的生活。他以很大的热情写过一些个别的人民的代表，对他们的生活条件表示理解并寄予同情，但司各特小说中所有的作为历史潜在力量的人民大众，在他的小说中却没有，因为这个社会阶层、它的生活和思维方式，他仍然一无所知。

在萨克雷笔下，历史的主宰是个人和机遇。在这一点上，萨克雷与司各特相比是某种倒退。但在描绘萨克雷尖锐感觉到的时代的联系上，在对社会上层今天的弊病起源于十七至十八世纪这一点的理解上，在创造更深刻

更复杂的典型方面，历史家萨克雷则超过了历史家司各特。

萨克雷在汲取了十九世纪现实主义的经验之后创作的历史小说同时又是一部心理描写小说。这是作家最大的功勋，是他创新的实质。萨克雷的第一个正面主人公亨利·埃斯蒙德的形象具有深刻的思想活动，他是一个有弱点，但同时又是具有高尚品德和勇敢精神的人。女性形象，首先是勋爵夫人卡尔斯伍德及其女儿比特里莎的形象，也很忠实于心理活动的真实性。

·347

历史决定的情感，透过情感观看的历史——这就是本书的内部辩证法。萨克雷的创新涉及的不仅是对人的情感生活的描写。对人的心理不稳定性的感觉，对这种不稳定性受变化支配的情况的了解，使萨克雷——有时也使狄更斯在《大卫·科波菲尔》及其他晚期小说中——采取了一种"时间飞逝"的特殊描述方法，这里表现了作家技能的新层面——诗意。切斯特顿写道："萨克雷是个回忆录小说家，他不仅写自己的回忆，而且还有我们的回忆……他是我们每个人的过去，我们每个人的青年时代。"

《亨利·埃斯蒙德》中的回忆使萨克雷开发出自己在塑造性格方面的潜能。尽管作家往亨利·埃斯蒙德身上注入了许多自身的特点，借他的口阐述了许多自己的思想，但在主人公与作者之间仍然有很大距离。小说的特点是引人注目的——独特的双平面叙述方法。

读者对人物的理解与埃斯蒙德对读者的态度的不相称可以更充分地揭示他的性格。对埃斯蒙德评价的相对性促使读者积极深入文字之中以独立地评判人物及他们的行为。强调叙述的主观性使作者有可能描绘更真实可信、容量更大的画面，同时可以避免直线评价。由于对现实采取的这种描述方法，萨克雷远远地超越了自己的时代。

新的讲座系列是针对统治英国的汉诺威王朝的。演讲的最终形式就是名为《四位乔治王》的著作(1856)。这些演讲具有开诚布公的反君主制的性质，在很大程度上反映了英国知识分子在克里米亚战争时期的情绪，对统治集团领导国家的无能充满了愤怒。

萨克雷曾经两次访美。他的第一次印象足够美好，但是第二次访问却比预定时间提前结束，这次访问后他对该国的印象一下子就坏了：如狄更斯一样，美国的民主主义使他彻底绝望。

在这些年里——1853年至1855年——他创作了小说《纽克姆一家：亚瑟·彭登尼斯出版的受人尊敬之家庭的回忆》。这本书的体裁，就如萨克雷常用的手法一样，在题目中点出来了——是回忆录形式的家庭编年史。在题材上，《纽克姆一家》与《名利场》和《彭登尼斯》有密切联系——这是关于当代的第三部小说。在问题范围上，仍然是在此之间萨克雷以空前的史

诗般笔触描绘的“名利场”。

著名的美国文学研究家、公认的萨克雷作品专家戈登·赖称此部小说具有最丰富的生活经验,不仅是萨克雷,而且是整个维多利亚时期散文中内容最充实的一本书。小说在读者面前从容地展开了那个时代道德和精神风貌的画卷,在作者的评论中记录下了属于英国社会资产阶级贵族和中层的人们对生活、习俗和观点的观察。此时萨克雷更加坚定了一个信念,即:恶是不可根除的,各种社会机体,不管其外部有多大差别,它们相互间区别极小。这种思想立场就决定了小说的结构弱点。这里没有《亨利·埃斯蒙德》中显示的和谐和完整,这里也没有《名利场》那样结构的严整。叙述的道德说教性质变得越来越明显。

萨克雷曾经尝试塑造不仅是正面的,而且是理想的英雄——纽克姆上校的形象。在写这部作品期间他反复阅读了《堂·吉诃德》,纽克姆上校以其高尚、道德的纯洁、无私很像是塞万提斯小说的主人公。维多利亚时期的大众对此十分满意,但半个世纪过去后,萧伯纳却恰恰称,纽克姆上校是萨克雷对维多利亚时代审美观的最大让步。

但是纽克姆却并没成为理想的英雄。由于忠实于自己的美学原则——生活的真实,所以作者对待自己主人公的态度是讽刺性的:客观上纽克姆上校成了被资产阶级社会驯养的堂·吉诃德。

克莱夫·纽克姆的形象也是不确定的,尽管他具有作者的自传特征。众所周知,在小说出版发行时,一个渴望小说有个幸福结局的女读者,曾向作家提出一个请求,希望让克莱夫娶埃塞尔为妻。萨克雷对此回答道:“典型人物一经塑造成型,他们就会引导我,而我只不过是在服从他们的命令。”实际上,小说中的形象并没有彻底固定,性格还处于不停的进化中,读者在注视他们的发展,并在作者引导下不断改变对他们的态度。起初,克莱夫在自己外在和内在品质上,表现得很像一个维多利亚时期小说文学中的理想英雄。但逐渐地才发现,他平庸、无性格、无个性。而埃塞尔不仅是一个高傲并饱受痛苦的美人,而且是一个软弱、有虚荣心的人,一个自己偏见的牺牲品。

1859年萨克雷成了《康希尔杂志》的编辑,他在该杂志上继续发表有关美学的文章,为现实主义艺术原则辩护。在此期间萨克雷说过一段很有名的话,这是他反对狄更斯的艺术时提出来的:他坚持艺术作品中事物都必须用自己的真名(“火钩就是火钩”),要求在刻画典型人物时必须准确和非术语化。客观上,《康希尔杂志》上的文章,包括针对狄更斯的在内,为自然主义美学准备了土壤。但是,尽管存在各种分歧,当有人问到萨克雷,他对狄更斯如何评价时,他总是回答:“他是个天才。”

在《康希尔杂志》上还连载了萨克雷最后一部巨型小说《弗吉尼亚人》(1857—1859)。

这部小说是《亨利·埃斯蒙德》的续篇,因为亨利·埃斯蒙德娶了卡尔斯伍德勋爵夫人为妻并与她一起去了美国,这部小说讲述的就是他们的孙子们的故事。小说的主人公乔治和亨利·沃林顿,他们在美国度过了自己的少年时代并参加了独立战争。他们的活动场所有时在美国,有时则在伦敦。

《弗吉尼亚人》是一部内容十分庞杂的小说,这部小说比《纽克姆一家》让人更多地感觉到缺乏情节的严整。萨克雷重又想尝试塑造正面英雄的形象:这一次的正面英雄则是兰伯特,他的美德与卡尔斯伍德一家的冷酷无情和在英国的沃林顿一家的自私自利针锋相对,有时简直让人不敢置信。善与恶的对比,这是萨克雷总是极力回避的,在这里却相反,常常能够碰到。

在时间顺序上,《弗吉尼亚人》的事件发生在独立战争期间。但萨克雷对这场解放战争的历史意义不太感兴趣。《弗吉尼亚人》作为一部作品之所以有意义,首先是因为它可以让我们看清作家某些写作方法并相应地看清他的风格。《弗吉尼亚人》是《亨利·埃斯蒙德》的续篇,主人公从一部小说搬到另一部小说,主人公的这种重复靠选题稳固地连接起来。因为人物是从一部作品“迁居”到另一部作品的,主人公世界统一,这就排除了作者的“自以为无所不知”,相反,还拥有了小说结构的“坦诚”,这就使作家有可能讲完、说清关于主人公的事情,把他的生活和思想形象“写完整”。

萨克雷晚年的散文还有一个特点是与结构的坦率紧密相关的——这就是推论性——这毫无疑问产生于讲述者本人的积极作用——随着讲述的进展进行评论、思索。可以说,二十世纪的智力散文已经在他的推论散文中酝酿成熟了。

萨克雷的艺术在俄国的命运有点别具一格。《祖国之子》杂志的批评家曾经指出:“俄国的所有读者都知道《名利场》。”《名利场》,或者如其最初翻译本的名称《为生活奔忙之所在》,于1850年出现在《现代人》杂志副刊和《祖国纪事》月刊上。小说《纽克姆一家》也是同样的情况:1855年,也就是实际上与其在英国问世的同时,《现代人》杂志和《读书文库》月刊的读者就已一睹其风采了。但俄国读者的心仍然还是被狄更斯独占了。

看来,只有陀思妥耶夫斯基才是萨克雷十分关注的读者。毫无疑问,他阅读过萨克雷的故事《莱茵河上的基克尔贝里》的译本。除了题目以外,译者布塔科夫还把萨克雷给设有赌场的德国小城起的名称改成了鲁伦登堡。《赌徒》中有座城市正好也叫这个名字——这真是太有意思了。除此之外,

还发现，女冒险者布兰什与萨克雷笔下原来却是女时装师的“德·玛加多公主”也有某种相似之处。

有人问列夫·托尔斯泰他对这位英国作家看法如何，托尔斯泰回答：“萨克雷与果戈理都很忠实、凶狠，有艺术才能，但却不可爱……为什么荷马和莎士比亚要谈的是爱，是荣耀和痛苦，而我们时代的文学有的只是无穷无尽的‘假绅士’和‘名利’呢……”

车尔尼雪夫斯基兴高采烈地欢迎《名利场》，但对萨克雷晚期创作的态度却比较谨慎。其证明就是他在《现代人》杂志上写的文章（1857 年第 2 期）：“……俄国大众……对《纽克姆一家》十分冷淡，并且，看来，准备自言自语：‘萨克雷先生，如果您继续这样写下去的话，我们虽然将继续对您伟349·大的才能保持适当的尊敬，但是对不起——我们将不再读您的书’。”应该说，车尔尼雪夫斯基之所以要读《纽克姆一家》，是不由自主地期待着能读到与《名利场》相似的东西，殊不知这次萨克雷笔下却写出了性质完全不同的东西。但是，车尔尼雪夫斯基满怀信心地宣称，“除了狄更斯，任何人都没有像萨克雷这样巨大的才能。多么丰富的观察力，对生活多么熟悉，对人的心灵多么地了解……”

萨克雷对英国和欧洲新型现实主义的发展贡献很大。萨克雷是这一时期英国文学中批判和心理描写流派的创立者。

萨克雷死后，批评家梅松在《读者》杂志上为他写的悼词中写道：“……他是位圣徒和现实主义的代表，是一位坚持接近自然和事实的必要性、真实可信地充分地描写自己时代现象的作家。”

4. 七十至九十年代的英国散文

十九世纪七十至九十年代，英国已经处于自身发展的帝国主义阶段。资产阶级与无产阶级的冲突明显地表现出来，工人运动高涨，关于英国不可动摇的威力之神话黯然失色，作为精神和价值观体系，作家和社会学家的创作中对维多利亚王朝的正面进攻开始了。文学中发生了显著的民主化，社会主义思想的影响也表现出来。

同时许多文化界人士觉得，世界越来越不理智和混乱，屈从于修正。叔本华的哲学，首先是他对进步思想的否定，以及关于作为世界结构的基础不是理性认识的规律，而是盲目的“世界意志”，所以对抗它是无益的认识，在英国知识界十分普及。

从前一时代成长起来的十九世纪最后三分之一世纪的文学，是在新的条件下的过渡时期形成的，所以明显地作为一个独立的阶段凸现出来。不

难发现，这一时期文学发展的总图画非同寻常的多姿多彩。各种文学流派——现实主义、新浪漫主义、自然主义、颓废派文学、社会主义思想文学——都在同时发展，共同存在，相互对抗。

尽管非现实主义流派十分活跃，现实主义方法对整个文学过程的影响仍是这一时期的特点。奥斯卡·王尔德给乔治·梅瑞狄斯下的定义“与自己父亲吵架的现实主义小孩子”，也适用于许多英国作家。

与狄更斯和英国浪漫主义者“辉煌的一辈杰出人物”及其揭露之激情所代表的传统相比，世纪末英国大作家们的批判主义确实不那么深刻。但同时，他们虽然仍是维多利亚时代的同时代人，对它批判起来却好似旁观者一样。在整个体裁体系中也发生了进步。

在十九世纪最后三分之一世纪里，小说仍在文学过程中占据主导地位。只是在世纪末戏剧才活跃起来(请参看本书第八卷)。短篇小说体裁发展很顺利，但是，以小说为例可以更充分更明显地观察涉及所有文学体裁的变化。

乔治·梅瑞狄斯(1828—1909)是英国文学新时期最著名的现实主义作家之一，是一位全面发展的有影响的文学家。乔治·梅瑞狄斯是与乔治·艾略特同时、在英国资本主义“和平繁荣”时期开始写作的。他的第一部小说《理查·弗维莱尔的苦难》在1851年问世。梅瑞狄斯停止小说创作则与托马斯·哈代同一时期，正是英国资本主义经历尖锐危机的时候。梅瑞狄斯的最后一部小说《令人惊异的婚姻》与哈代最后一部小说《无名的裘德》都是在1895年出版的。无论这是多么的巧合，确实意味深长。

与自己伟大、杰出的英国前辈不同，乔治·梅瑞狄斯既是小说家又是诗人。他写了十三部长篇小说(第十四部《凯尔特人与撒克逊人》未能完成)、几部中篇小说、大量诗篇。

梅瑞狄斯与记者生涯有紧密联系，1866年他是驻意大利的军事记者。在梅瑞狄斯的优秀小说《利己主义者》中可以发现他作为一个随时准备对当前迫切问题做出反应的记者政论作家的激情，然而，梅瑞狄斯努力在自己的创作中把文学领域与记者生涯明确划分开，在这个意义上《利己主义者》有其独特的重要意义。 ·350

在《关于喜剧的专著》(1877)中，梅瑞狄斯给“喜剧精神”理论下了定义，在这本书中集中表达了作者对艺术、艺术的可能性及其任务的观点。梅瑞狄斯笔下“喜剧精神”的体现，就是理性对各种矛盾、脱离“健全思维”的各种偏向、“经常以各种新面目侵入社会的不理智”产生的后果进行发现、揭露和克服的能力。

小说《利己主义者》的中心是典型人物威洛比·帕特恩爵士——这是一

个具有英国特色的利己主义绅士的典型。主人公"致命的利己主义"决定了整个心理描写体系,对这一心理活动体系的各种因素作者看得十分周详,一针见血。在这一心理活动体系中凌驾于其余感情之上的是自负,它代替了原来的骑士高尚品质甚至最平常的个人尊严。威洛比爵士的自负——并非决定于他对自己的看法、他对自己如何评价、他的期望是什么;而是决定于人们怎么看他、对他如何评价,无所不在的"上流社会意见"对他有什么要求。所以他表现得像社会习俗的一个奴隶:口蜜腹剑、虚伪、堕落得近乎卑下丑陋。

"威洛比爵士首先是维多利亚时代英国资产阶级沾沾自喜的化身,准确地说,是资产阶级当作自己的理想的英国绅士的自负。"这种对《利己主义者》主人公的社会学诠释属于现代英国作家恩古斯·威尔逊:"梅瑞狄斯的预言即使现在也令人震撼……它的震撼力量就像近百年前刚刚被提出来时一样大。"威尔逊继续说,每一次,当英国"在国际事务中表现出它特有的愚蠢和顽固的自负时……《利己主义者》中展现的形象就会落到英国的每一个有危急情绪的爱国者头上……"

同时,梅瑞狄斯顽强地探索着正面形象、正面形象出现及其行动的环境和条件。梅瑞狄斯描写捍卫自己尊严、思想和感情自由的女性所用的诗意灵感;他为妇女辩护并肯定其社会作用时的坚定信念,在当时的英国是非同凡响的。

英国现实主义中某些新倾向与梅瑞狄斯的名字也有紧密关系。他努力将自己对所发生的事和人物的观点用间接途径表达出来,采用象征和隐喻的形象,坚决地明显地将长篇小说形式戏剧化。极力向俄罗斯介绍梅瑞狄斯作品的文格罗娃曾写道:"梅瑞狄斯把小说的重心从描写习俗转到寻根问底地准确研究控制人们行动的动机上来,从而开辟了一条新的道路。他创造了一种在人物利益对抗的手法本身上与戏剧十分接近的'内省的小说'。"

作家在自己的作品中采用多样化的心理分析方法和手段,更新传统的并在英国小说中引入新的心理分析方法和手段,这样他的创新就构成了一个改变整个小说形态的完整方法体系。这些改变的外部特征就是简化了事件的链条。梅瑞狄斯把自己的注意力集中在思想的运动上,而事件则常常是日常的情景。

如果在《利己主义者》中是讽刺性地展示了一个贵族政治家的形象的话,那么在梅瑞狄斯创作的晚年阶段最重要的作品——小说《我们中的一名征服者》(1891)中,则刻画了一个日益兴盛的资产者的形象。

这部小说主要的主人公维克多·瑞德内是伦敦城[1]的一名投机商、一个"征服者"、资本主义世界统治和战无不胜力量的代表。他的名字本身听起来就很乐观：维克托（Victor）——胜利者。他生得仪表堂堂，精力旺盛，洋溢着百折不回的乐观主义——整个一个英雄形象，他的顺利和事业的成功天生就是资产阶级繁荣昌盛的注脚。但是，在这些外部的顺利和辉煌的后面隐藏的是卑劣行径和野兽的恐惧。

小说《我们中的一个征服者》明显地传达出大不列颠帝国在向帝国主义过渡时期予人感到的一种震荡和危机的气氛。小说中的一个人物使人觉得就是作者本人，这就是作家科尔尼·杜勒斯，他认为，维克托·瑞德内的发迹史"揭示了不实际的乐观主义的空虚"。在小说的这一结束语中包含着小说的基本思想。

梅瑞狄斯的优秀小说还有《理查·弗维莱尔的苦难》(1851)，它包含了小说家梅瑞狄斯几乎"所有的东西"的胚芽，此外小说《包尚的事业》(1875)被认为是英国最佳政治小说之一。在创作这部小说时，作者正处于普法战争和巴黎公社的强烈影响之下。从作家讨论因阶级斗争尖锐而产生的局势及阶级斗争在英国的发展远景所抱的情绪中，可以明显感觉到当时的时代精神。"在英国，马背上的骑手太重了"——梅瑞狄斯在《包尚的事业》中写道，他用这个隐喻表达人民群众对加在他们身上的负担越来越重的不满情绪。"人民——这才是未来的力量"，"工人的时代来到了"——他用这部小说中一位主人公的话，表达了一个在英国变得越来越现实的思想。

除了乔治·梅瑞狄斯之外，塞缪尔·伯特勒也是创作这种新型英国小说的作家，这种小说在许多方面预先决定了二十世纪这种体裁的发展。

塞缪尔·伯特勒(1835—1902)是在七十年代投身文学艺术活动的。维多利亚时期意识形态的危机在当时变得越来越清楚，在他的作品中这种危机显得更加强烈和集中。

伯特勒是继梅瑞狄斯之后（在某种程度上还有他的书）讨论与梅瑞狄斯近似问题范围的作家。

伯特勒涉足众多各不相同的领域——与宗教斗争，与达尔文进化论论战，研究并翻译古希腊叙事文学，然后还写了一篇研究文章，独出心裁地证明，似乎《奥德赛》的作者是个女人；他出版了书籍《莎士比亚十四行诗的重新研究》(1899)。他经常忙于"重新研究"公认的、已经定型的东西。

伯特勒的名声是在他死后才确立的，他死后，即1903年，出版了他的主

---

① 英国首都伦敦的市中心。是全国的金融、商业中心。——译注

要著作——他花费十多年(1872—1885)所写的小说《众生之路》。《众生之路》是一部家史性著作。

小说涵盖了从十八世纪末到十九世纪八十年代整整一百年时间。小说是以文学家奥佛顿先生的名义进行叙述的,实际上带有伯特勒本人传记的特征。叙述者对历史事件只是蜻蜓点水般一带而过,很容易使人觉得,历史是自顾自地发展的,而庞蒂费克斯家族和本书主人公的生活与历史发展毫无关系。庞蒂费克斯一家的座右铭是"我的家就是我的城堡",事实上人们可能会认为,"家族"的规律高于历史的规律。但家族中发生的变化却说明了不同的东西。

影响主人公一生的所有心灵创伤和痛苦的起因,主人公将之归咎于家庭,归咎于家庭中形成的令人窒息的监护和压制个性的传统。他之所以不能适应环境,不能周密思考并果断地行动,他经受的屈辱痛苦及自己许多行动的荒谬,他都归咎于这种监护和压制。有感于个人的痛苦经验,满怀深深的积怨,他果断地提出一个论题:"现代的家庭是一种余孽"。

伯特勒是果敢而有系统地反对正统宗教和教会的第一位英国作家。伯特勒是饱经痛苦之后才终于决定摆脱宗教并对宗教取怀疑态度的。

在这个意义上,伯特勒是十九与二十世纪之交的过渡时期比梅瑞狄斯引人注目得多的现象。

伯特勒从纯粹的日常生活领域着手,在这块组织上发现了已经从里到外溃烂的明显综合征候。伯特勒还发现,尽管有一系列个别的进步、"繁荣"等标志,维多利亚王朝体制内致命之处在于,缺乏主要的、指导性的,也就是有生命力的思想。

伯特勒以自己的方式和英国文学中全新的方式,确定了主观心理基础,确定了反对僵死体制、观点并从它的权力下解放出来的内部支点。他在这样做的时候,自问自答:为什么他小说的主人公,由维多利亚王朝按规范标准培养出来,却违背其所望和期待,成了它的死敌和揭露者?如果作者从曾经受其熏陶的启蒙时代的文学观念出发,他大概会回答得肯定而抽象:所有的原因都在于天性,在于"自然原理",是它准备了"基本信念"。伯特勒不否定"自然人"的思想,但却对此问题有自己的解释,认为答案在"有意识的东西"和"无意识的东西"概念之中。勃特勒关注无意识的东西这一事实本身,就说明了他属于世纪之交的文学。

在托马斯·哈代的作品中最突出最完整地反映出十九世纪末英国批判现实主义的历史前景及向二十世纪的过渡。

托马斯·哈代(1840—1928)是个寿星。他的头一本书出版于十九世

纪七十年代，最后一本书则出版于本世纪[1]二十年代末。他曾见证拿破仑三世的成败，也曾写过抗议第一次世界大战的诗歌。“迷茫的一代”是对二十世纪二十年代某些国家作家的称呼。他们的作品反映了由于第一次世界大战的悲惨经历而产生的对现代文明的强烈捻和理想的破灭感。诗人带着他的诗从一个战壕走向另一个战壕，从前线返回时，哈代又以自己新的诗集来欢迎他们。 · 352

托马斯·哈代是在他的第一部小说《绿荫下》于1872年问世后才获得知名度的。当时哈代还不曾设想，一本小书竟然会成为七本小说系列的开端，就此开创了至1895年才完成的独树一帜的长篇巨著。只是在许多年后，在筹备将它们于1912年再版的时候，哈代才产生了给它们起一个总的标题，以表示它们是一个连贯的系列的想法，于是它们被称之为《性格和环境小说》。在哈代十四部小说中，进入这个基本系列的正好占一半。哈代将自己最好的小说称为“性格和环境小说”，似乎是要强调他选择的对现象进行艺术解释的原则。哈代笔下的“环境”指的是生活方式，广义上的生活条件，以及具体的影响个人命运的环境。托马斯·哈代的力量和创新，部分表现在他努力并善于全面且尽可能深入地跟踪性格与给它留下不可磨灭的印记的局部环境之间的联系。同时，他还善于表现发生了什么，这些联系什么时候中断的，人什么时候落入陌生环境并且面对自决的必要，一个人个人的选择和信念是如何反映在他的命运中的。

在读者的记忆中，哈代的名字首先是因为《德伯家的苔丝》(1891)而印入头脑的。其余的小说则较这本书在许多方面逊色。富有特色的景物描写在《还乡》(1878)中展现得最充分最好；富于表现力的性格则遇见得早些：麦克尔·亨查德——《卡斯特桥市长》(1886)的主人公——也许可以与苔丝相媲美；《无名的裘德》具有最强有力的批判激情。但其他任何一本书都不能造成如此完整的印象。确实，在《苔丝》中融合的诗意、技巧，在哈代其他任何一本书中都没有。

小说《德伯家的苔丝》的题目及它的情节，在某种程度上经过作者对自己本身命运的思考而有所过滤。托马斯·哈代是外省一个“没掌握发财艺术的”建筑包工头的儿子，在一个代表莱·哈代骑士家族分支的家庭中长大。这个家族慷慨大方，所以财产都败光了，姓的前加成分“莱”也丢失了，只留下了家族的传说和传奇。小说的女主人公也出身于类似的家族。在心灵气质上，她的易冲动、多愁善感、在暴力面前的无助，都很像作者自己。

---

① 二十世纪。——译注

小说中的事件是按照传记故事的逻辑发展的。《德伯家的苔丝》是一个普通农妇，一个受凌辱、被糟蹋死的可爱漂亮姑娘短暂一生的故事。贫穷、无权、法律的残酷、教条主义和伪善、偏见的淫威——聚集在一起的凶恶力量，合力使她走投无路，使她犯了罪，她于是因此被处死。

苔丝在许多方面都近似于歌德的悲剧《浮士德》中的玛格丽特：哈代的女主人公是宗法田园诗和谐的诗意体现。但是与歌德的女主人公不同的是，苔丝不仅能够经受磨难，也能发出挑战，哈代虽然拿准了对过渡时期特别重要的主题，但却没能发展它，他在自己最后一部小说《无名的裘德》(1896)中又回到了这一主题。

小说《无名的裘德》体裁和故事情节的独特性在于揭示了个人与社会的关系。哈代系列小说中类似结构的头一次尝试是《卡斯特桥市长》。一个无家可归的雇农，在社会阶梯上爬得很高，可随后遭到生活上悲剧性的失败。

小说《卡斯特桥市长》主人公的悲剧是从无家可归开始的。对于哈代的故事来说，在经过《苔丝》之后，这样的开头——主人公孤独无靠——是完全合情合理的，这反映了主题发展的新阶段。主人公的孤独和得不到承认，这是由于没有亲人——不光是家人，甚至连身心亲近的环境都没有——所引起的更加普遍的状况。

对于裘德来说，取得在社会上独立的地位，是一个原则上很重要的问题。无法回避的生理生存问题在强烈的“怎么办”问题面前退居到了第二位。不是“做什么”——在人生中通常意义上选择什么职业和在社会阶梯上爬到哪一级——而是“怎么办”。是自然而然地或者精心算计地去适应环境呢，还是以“我”本身的感情和意识指导，不怕障碍不计后果，去经受考验和冒险？主人公不顾环境和不幸，违背通常的人生逻辑，顺从了高尚的意图。对他来说，“怎么办”的问题与“干还是不干”没有什么差别。由于自己大胆的志向，裘德不由自主地变成了安宁的破坏者，而且，他在达到目的中表现得越顽强，他与占统治地位的秩序之间的不协调就越是明显。他遭遇了艰难的考验，他的企图遭遇了失败，但他仍然不放弃自己的理想。尽管他的命运一片黯淡毫无出路，他仍然进行抗争。主人公身上连一点忏悔和妥协的暗示都没有，但他那一开始表现得那么勇敢的女朋友却走上了忏悔和妥协的道路。

353 ·

裘德谋求社会上独立地位所受的痛苦伴随着强烈的美学感受。哈代其他所有来自民间的主人公或者与民众有紧密联系的主人公，都具有天生的美感和和谐感。美好的理想在裘德身上与有益事业的需求融合在一起。总的来看，哈代笔下美学的东西与道德的东西是不可分的，不会发生矛盾意

愿的冲突，但是也不能互相取代。强烈的有机美感显然能够支持道德要求、爱好自由的精神和裘德选择的那种独立立场。他反对阶级和民族的仇视、私有制的本能和自私自利的个人主义，反对“下流的孤独”。如果要对哈代的这一主人公及他的小说《无名的裘德》所具有的民主主义抗争的力量和性质作出论述，就必须顾及到九十年代英国文学发展的氛围和特点。

哈代描写的主要是英国农村，他十分熟悉农民的生活和劳动，满怀爱心地描写他们。

作家是英国宗法制乡村因资产阶级文明的扫荡而死亡的见证人，他是满怀悲伤地接受这些过程的。所以在这里应该寻找他晚年作品中表现越来越顽强的悲观主义情绪的原因。

在这些情绪里面有不可克服的生活悲剧因素在起作用，在哈代看来，生活有时就像一台戏剧，人在其中甚至连演员都不是，而只不过是不可认识的残酷势力的玩具而已。在哈代的小说中，除了早期作品以外，都有强烈的宿命论情绪，此种认识近似于古希腊罗马之厄运不可避免。人是残酷的荒谬的偶然性的牺牲品，他越是顽强地想实现自己的愿望，命运在他的道路上布置的陷阱就越阴险。哈代这种悲观主义的观点通常与叔本华的哲学观点不谋而合，裘德儿子的形象就是这种悲观主义构想的鲜明体现，这是一个奇怪的孩子，外号叫“时间老爷爷”，因为对生活的恐惧自杀身死。在这个形象中似乎集中了关于人类自古以来就注定毁灭的悲观思想。然而，类似的构想并不是哈代现实主义创作的核心。

小说《苔丝》和《裘德》贯穿了作者非凡的社会揭露激情、对资产阶级意识形态、文化、文明影响深远的民主主义批评，树立了高尚的道德和美学理想。在对《可憎的孤立》的抗议中，裘德摸索着走向新的生活道路；苔丝的性格，更不用说裘德的性格，就是这些坚决转变的揭示。

哈代也没有忽视继承性的问题，但他却与自然主义学说格格不入。他把这一流派视为“对各种欺骗忠实反应”的夸大结果。他对机械地复制现实存在十分不认同，因为他认为，正是筛选才会使描写更真实更准确。哈代也不同情世纪末的颓废观点，所以他坚决反对尼采的哲学。

在哈代的世界观中，在他对人及社会生活，对人类的过去、现在和将来的思考中，自然界占据着特殊的地位。十九世纪末的英国作家中，没有一个人像哈代那样强烈和别出心裁地感知自然。哈代的思考方向几乎始终没变：人们的命运、透过这些命运表现的社会过程及所有东西都以它们“作背景”——这就是地球的面貌，或者更广一点，宇宙的无穷。哈代笔下的自然界画面常常充满了阴暗的诗意激情。作家很巧妙很大胆，特别是对他那个时代来说，在出人意料的动态搭配中使用颜色、光线、明暗分配、突出构图

和声音。他的"音响画面"——在同一时刻既是自然主义的又是虚构的，既是物质的又是虚无缥缈的——乃是在人们敏锐不安的深入内省时刻听觉感觉到的自然现象（作家本人下的定义）。迄今为止，不论是意图上还是执行的技巧上，其"音响画面"都仍然是非同寻常的。

在十九世纪末的英国，短篇小说体裁正在形成并得到广泛传播。哈代创作了近四十篇短小的史诗形式的作品。在早期的短篇小说中，包括其中最好的一篇《三个陌生人》在内，一次又一次地产生"性格和环境的小说"中广泛展开的西撒克逊[1]宗法制度与"失去理智的人群"冲突的主题，以及《还乡》的主题，以此为动因，哈代用"古老性格"的名称把几篇短篇小说联系在了一起。

354·

哈代在青年时代就对诗有偏爱，然而要到五十八岁的年龄，他已经是一个很有威望的小说家了，才放弃写小说而开始写诗。在英国，作为诗人的哈代往往比散文家哈代享有更高声望，被认为是二十世纪伟大诗人的代表之一。

1903—1908年，哈代埋头于诗体和散文体史诗剧《列王》的写作，它的题材是拿破仑战争时代的欧洲。哈代构思的拿破仑史诗究竟有多大的规模，仅从他打算把它称作《欧洲伊利亚特》就可见一斑。

对危机、转折的意识，对深刻的、也许是毁灭性的震荡的预感；历尽艰辛的抗议，无论多么苦涩也坚持对真理的追求；对人的信念，在清晰地了解人的许多弱点的同时对人的理性和良心的信念；对民主原则的勇敢捍卫，对人性的主张；通过鲜活透彻的形式以非凡的真诚和思想与感情的综合直接表现出来，所有这些，决定了哈代对英国文学的巨大贡献。

本时期英国文学原则性的特点，是威廉·莫里斯"人民在前进"隐喻中象征的社会主义运动和广泛民主运动的影响。英国文学在对人民的主题的描写中发生了巨大的进步。

许多文学家，比如赫伯特·威尔斯，认为十九世纪最后三分之一世纪民主主义作家的功勋在于，在他们的民主主义中，对来自人民的人物没有一丁点儿故作宽容或者庇护的影子。

一些大作家不仅深切关心社会主义思想，而且实际参加社会主义运动。这一时期的英国文学反映了社会主义变革不可避免的意识。

依据个人的经验和对城乡劳动阶层生活的直接了解，大批作家都投入

[1] 西撒克逊是盎格鲁撒克逊人征服不列颠过程中（六世纪）建立的王国。九世纪西撒克逊国王统一了大部分盎格鲁撒克逊人的王国，把他们置于自己的统治之下，国家开始称为英格兰。——译注

对他们生活的刻画，如詹姆斯·格林伍德（1833—1929）、以马克·劳瑟福德为笔名写作的威廉·怀特（1831—1913）、玛格丽特·哈克纳斯、乔治·吉辛，最后还有托马斯·哈代。

英国文学的民主化不仅表现在加大力度从人民生活中选择题材和情节（这本身就意义重大，因为生活一些鲜为人知的新的方面得到了美学上的开发），而且表现在艺术作品的语言上。在十九世纪八十年代后期，几乎同时出版了一批见证这一过程的作品：托马斯·哈代的《卡斯特桥市长》（1886）、玛格丽特·哈克纳斯的《城市姑娘》（1887）、马克·劳瑟福德的《皮市巷的革命》（1887）等。这些作品中的主人公都来自民间：哈代笔下的是一个学习资产阶级企业活动知识而遭遇厄运的雇农；哈克纳斯写的是一个受尽暗无天日的劳动折磨和等级屈辱的贫穷的缝纫女工；劳瑟福德则写的是一个印刷工人，正如杰出的英国文学研究家、共产党员拉尔夫·福克斯所说，他积极参加"血肉相连的战斗的英国穷苦人民"的革命斗争。

作家们从当代、不久的过去和较远的过去取材，努力弄清事件的本质，思考历史的重要阶段，恢复记忆中的革命传统。小说《卡斯特桥市长》中的事件展开于英国难忘的取消谷物法的四十年代，小说《皮市巷的革命》（第一部分）属于十九世纪初争取国会改革的斗争展开之时，那时工人阶级刚刚登上政治舞台，显示出自己是争取民主的先进斗士。

然而英国文学民主化的过程是复杂而矛盾的。恩格斯1888年曾就玛格丽特·哈克纳斯的中篇小说《城市姑娘》致信给她，这封信有助于理解这种矛盾性的历史基础。哈克纳斯对工人生活的描写事实十分清楚并满怀同情。恩格斯认为，这篇"现实主义小说"中刻画的性格"在他们行动的范围内，是够典型的"[①]。然而，这些范围是封闭的，它们没有包括工人日益增长的不满和斗争，没有包括八十年代在他们日常生活和意识中发生的进步和变化。

恩格斯写道："在《城市姑娘》里，工人阶级是作为消极的群众形象出现的，他们不能自助，甚至没有表现出（作出）任何企图自助的努力。"[②] ·355

作家视野如此狭窄，妨碍了文学民主化高涨的愿望，并使它近似于严峻的现实。八十至九十年代十分流行的"贫民窟文学"证明，讲述关于人民的生活、毫无粉饰地展示它，这种迫切需要有时是以怎样简单甚至不成体统的形式表现出来的。它是从一个方面——最黑暗的方面——攫取材料并经验主义地描绘首都贫民区、伦敦东区的生活。在这种文学中，全部注意力

---

① 该句按俄文译成。——译注

② 《马克思恩格斯选集》第4卷。

都集中于变态的生活、野蛮的习俗并充满了毫无出路的绝望情绪。的确，这种文学提供的是一种表面倾向的真理，而不是对生活的研究。

英国十九世纪八十年代的自然主义萌芽早在五十至七十年代就已出现，这种自然主义是经验主义地形成的，没有像法国一样得到独立理论的支持，在它的基础上没有能产生文学派流。

但它仍然拥有著名的追随者。自然主义者们认为，他们的功勋在于他们的大胆，他们以此破坏了文学中资产阶级所遵循的规范——“书应该写得年轻姑娘在读它们的时候不会脸红”。

自然主义者们讨论尖锐的政治和社会问题。他们把自然主义看作科学性的、当时广泛影响心智的实证论的文学回应。左拉及其《实验小说集》的理论引起了人们的关注。乔治·穆尔(1857—1933)是左拉的崇拜者和追随者，爱尔兰出身的天才英国作家。在穆尔的小说《演员之妻》(1885)中表现出《实验小说》和《卢贡-马卡尔》的影响。潜心阅读穆尔在他的《一个年轻人的自白》中感谢的话，可以感受到这一影响的实质：“基于科学的新艺术与基于想象的旧世界之艺术是相对立的，它能够解释一切，充分地包容生活，连生活无穷无尽的分支也一体包容，这艺术能够成为新文明的信条，新艺术的思想令我震撼，我因这一宏伟的想法和难以置信的崇高志向而兴奋得目瞪口呆。”

左拉的作品在英国曾长期遭禁。他的作品首次被翻译成英文是在1883年。出版左拉作品的英国出版商还因出版“低级下流的书籍”(《娜娜》、《圈套》、《萌芽》)被追究法律责任。

乔治·吉辛(1857—1903)的作品虽然不受自然主义的局限，却接近自然主义。吉辛自小受民主主义熏陶，亲眼目睹了贫困、饥饿和恶习如何摧毁了人们的生活，因而努力寻找出路，并且不仅仅是为了自己。他受到社会主义思想的吸引，开始参加社会民主同盟和“社会主义党团”的会议。他为自己制定了一个广泛而大胆的创作计划，他于1880年写道：“我想要让人们睁开眼看看我们整个社会体制可怕的不公正，特别是本世纪公开的利己主义和唯利是图，并阐明改变这一体制的计划。”巴尔扎克的《人间喜剧》被看作这一意图的样板，狄更斯是引人入胜的鼓舞力量。但同时，在吉辛眼里，前者揭露得还不够大胆，在自己的民主同情方面还不够彻底。

1886年吉辛的小说《民众，关于英国社会主义的故事》问世。英国小说家中还没有任何人在暴露这一时期最尖锐问题的事实——关于工人阶级和阶级冲突的状况时，像他这样大胆。也没有任何人像吉辛描述英国工人领袖理查德·明图梅的蜕化变质和叛卖活动那样直接和客观地揭露过机会主义的心理和逻辑。

然而,作家却无力从历史角度解释这些现象,所以这些现象在他看来是无法抗拒的。他遵循“无艺术加工的报道”体裁,对自然主义的原则和手法十分重视。在《失去阶级地位的人们》(1884)和《地狱》(1889)中,他特别客观地、以充满事实的报道手法描述了受尽摧残的群众的悲惨生活。

他还创作了一部描写以文学为职业的文坛众生相的小说《新寒士街》(1891)。寒士街——这是伦敦文坛同仁、漂泊的文学家的居住之所,同时又是一个象征,是文学作为一个行当的标志。在吉辛笔下,两类象征的人们针锋相对:一种是“官僚主义类型”的杰斯帕·米尔温,这是一个文学投机者、一个墨守成规者,他相信“文学”只不过是一种“买卖”;另一种是埃德文·里尔顿,他有点像吉辛自己,是“脱离实际的旧艺术家类型”。 ·356

作者的目的是想搞清楚,在当今的“寒士街”,不改深刻思想和高超技艺崇拜者的初衷,究竟有谁能够获得尊敬的地位。吉辛为自己制定了大胆而“广阔”的计划,但勇敢的计划执行起来却并不顺利,所做的尝试越大,这一点就变得越清晰。

这一时期各个流派的英国作家,有许多人坚决反对自然主义和枯燥的生活描写——英国散文中通行的写作手法。在这个时期的英国文学中,在美学概念和理论旗帜下进行的对艺术、生活和社会思想问题的讨论,具有波澜壮阔的广度和不寻常的深度。许多著名作家仿佛受到渴望美的折磨;不仅唯美主义者王尔德(见本书第八卷),而且像罗伯特·路易斯·史蒂文森这样的新浪漫主义者,都迷恋异国风情,纷纷选择冒险主义异国风情的故事情节,体现出对结合了英雄主义、道德和美学元素的完美生活的追求。在他们的小说中不由自主地流露出对美的向往。

这一时期及早些时期的几乎所有文学家都曾受到过杰出的英国美学家约翰·罗斯金(1819—1900)的影响,他还是一个社会活动家、文学和美术批评家,幻想以美为基础来改造人和社会。1848年组成“拉斐尔前派”、热烈拥护拉斐尔之前时期意大利艺术家的美术家们,都或多或少地处于他的影响之下。在一个时期,约翰·罗斯金曾支持这个流派,然而后来他表示出与这个流派的美学追求发生了分歧并离开了他们。

约翰·罗斯金与受他影响的作家们的唯美主义,是不接受功利主义生活方式,不接受它的冷酷、陈规旧套和庸俗的一种形式。它是对束缚人们精神的陈规陋习、道德上的过分严肃主义和卑劣习俗的一种挑战。作家们倾向唯美主义的动因、对它的解读、依据它而追求的东西,并不相同。王尔德式的对美的崇拜具有过分膨胀的个人主义烙印;新浪漫主义对美好事物的理想常常超出了生活,使其脱离了现实;同时,唯美主义又是社会主义运动的积极参加者威廉·莫里斯和民主主义者托马斯·哈代的特征。

在十九世纪最后四分之一世纪里，英国形成了一个被称作新浪漫主义的很大的文学派别，它有别于本世纪前几十年之浪漫主义，同时站在了自然主义和象征主义的对立面。新浪漫主义者们不具有自然主义那样的对日常生活范畴、对平淡主人公、“小人物”的偏爱。他们寻找的是富有表现力的英雄、非凡的情景、暴风骤雨般的事件。

新浪漫主义者们幻想发展的方向各不相同：他们呼唤读者到遥远的过去和异国他乡。他们必然会脱离当代，但却向人们展示当代远离尘嚣、出人意料的方面。

英国新浪漫主义的奠基人、理论家和首屈一指的人物是史蒂文森。他曾在他的简略论文《关于现实主义的意见》中阐述了新浪漫主义最重要的原则。他认为，艺术作品应该同时“既是现实主义的又是理想主义的”，应在自己身上把生活的真实与理想的东西联结在一起。

在英国新浪漫主义的理论和实践中可以明显看出，它吸收了现实主义文学的经验以将自身与世纪之初的浪漫主义相区别。史蒂文森接受并坚持了浪漫主义的高尚品格和感情的昂扬，但是却不赞成将它与现实土壤割裂开来。

浪漫主义作家的主人公通常都逃避自己的环境，而新浪漫主义作家的主人公则寻求有血统关系的环境。

罗伯特·路易斯·史蒂文森(1850—1894)是苏格兰人，出生于爱丁堡一个海洋工程师家庭，父亲是灯塔建筑师。他的人生坎坷而短暂。史蒂文森从幼年起就患有严重的支气管炎，一生都受此疾病的折磨，使他觉得自己是一个残疾人。他曾写道：“我的童年是发烧、梦呓、失眠、使人难受的白天和令人痛苦的长夜等复杂感受的混合物。我对‘床的国度’比‘绿色花园’更熟悉。”

但是，“床的国度”不自由的居民却燃起了生机勃勃的热情。这种热情在浪漫主义激情、儿童的活跃想象力及早期被迫与“书籍国度”的交往相互作用的形式中找到了发泄的出路。

357 · 由于惊人地热爱生活，史蒂文森逐渐成了一个狂热的旅行家并几乎一生都在漂泊。他乘坐皮艇旅行，牵着满载的毛驴旅行，旅行结果是两本游记《内河航程》和《驴背旅程》；他乘坐贩运牲口的船旅行，横渡了大西洋；在艰难条件下，在移民车厢中行程数千公里，穿越了整个美洲（他把这些游历写进了《新天方夜谭》中）。他骑着马在难以通行的陌生地形条件下穿行并几乎丧命。他搭乘船只，在太平洋上航行了数万公里。史蒂文森死于远离祖国的异国他乡。他生命的最后几年是在太平洋萨摩亚群岛上、威奥陆岛上度过的。

在这里的大洋岸边矗立着他的房子，在这里的维亚山上，有埋葬他的坟墓。墓碑上镶刻着他的遗言。其中最后两行是这样的："海员从海上归来了，猎人从山冈上归来了。"

成为文学家的史蒂文森，从最早期的时候开始，就对艺术上的危机现象、唯美主义的和颓废主义的情绪深表关切。"遗憾的是，我们文学上所有的人吹奏的都是感伤主义的长笛，我们中任何人都不想去敲英雄主义的大鼓。"在论文《瓦尔特·惠特曼》中那使史蒂文森寝食难安的想法已经变成了他本人的信条，成了他毕生的任务和号召："我们定要尽自己所能教会人民欢乐。我们一定记住，这种课程应该是生气勃勃并令人鼓舞的，应该鼓舞人们的勇敢精神。"

由史蒂文森在七十年代末提出的勇敢的乐观主义原则，成了他新浪漫主义纲领中的奠基性的东西，而他也确定不移并欢欣鼓舞地遵循这一原则。与此有联系的是，史蒂文森偏爱少年儿童的特殊兴趣具有特别的意义：他的所有著名的小说——《金银岛》(1883)、《绑架》(1886)、《卡特林娜》(1893)、《黑箭》(1888)的主人公都是少年。这种偏爱是浪漫主义的特色。史蒂文森的这种癖好发生在十九世纪末，那正是英国危机的十年，所以，正如亨利·詹姆斯一针见血地指出的，这具有哲学意义。他不是把主人公安排在娇生惯养的环境中，而是把他推到要求鼓足全部力量、做出充满活力的独立决定并坚决行动的特殊环境的引人入胜的情节中，他的作品中传达的不是消极的和病态的，而是热爱生活的、健康少年时代的光明世界观。

在史蒂文森的作品中，使作者享誉全世界的作品《金银岛》占有特殊地位。它的故事很像是孩子们玩的海盗或者强盗游戏。然而小说主人公、小男孩吉姆·霍普金斯遭遇的奇遇完全不是孩子们的游戏，对少年性格在严酷的浪漫主义环境中经受多方面考验的刻画颇具说服力和技巧，使读者不由自主地感到自己也参与了小说中展开的事件，表现出对这些事件的高度兴趣并对主人公的心理活动感同身受。吉姆·霍普金斯冒险经历的真正总结在于，少年主人公在自己身上发现了精神和道德宝藏，这就是他经受了勇敢、顽强、机智、灵活的考验，表现出个人正派、对义务和友情的忠实、对高尚情感的忠诚。《金银岛》的主人公身上散发出的少年时代充满自信和大无畏的乐观主义，给全书定了基调。

史蒂文森让人们信服的生气勃勃的处世态度，对生活的无所畏惧观点，没有空洞的浮夸，也不采取故作精神饱满的语调和枯燥无味的训诫。史蒂文森刻画船上独腿厨师约翰·西尔韦矛盾性格的技巧也增强了《金银岛》乐观语调的说服力。在约翰·西尔韦的心理面貌中善与恶的元素如此复杂

地交织在一起，仅从抽象的道德公式很难正常评判他。书中准确刻画吉姆和约翰的性格，就像一幅幅心理描写图画，不只是吸引少年读者的注意力。史蒂文森以一个个真实可信的情节吸引着读者，准确地说，说服着读者。史蒂文森散文的这种品质使他大大高出与他同时代写作或者在他影响下写作的作家。连那些年最畅销的惊险小说《所罗门国王的矿场》(1885)的作者赖德·哈格德的书也不能与《金银岛》相比。哈格德只能匆匆忙忙地用事故，也就是事件的频繁更替来吸引读者，因为，读者的领悟能力即使稍微迟钝一些，如果碰上主人公处于非自然的姿态，也会区分出心理活动的虚假性或者虚构性。并且，他有根深蒂固的白人优越感以及某些将英国殖民主义理想化的倾向。史蒂文森对世界的人道主义理解绝对与这一整套思想格格不入。

358· 恶习的阴险诱惑力，使人难为情的维多利亚时期对美德的理解，在史蒂文森身上激起的远不是偶然的兴趣。他在《金银岛》中对这一题材只是轻描淡写，随后他的《杰基尔医生与海德先生的奇异故事》(1886)[①]这部中篇小说则完全是围绕这一主题的。这是一个按科学幻想侦探小说结构创作的故事，写的是关于两个外貌完全一样的人及谋杀、各种秘密和侦查破案的故事，作者将它变成了一个关于人性善恶界限的心理描写专著。史蒂文森发现了心灵“秘密状态”的题材，但是他在发展它的时候，显然是受了陀思妥耶夫斯基的影响。

众所周知，史蒂文森在1885年阅读了《罪与罚》的法译本，这本小说给他留下了强烈的印象。短篇小说《马海姆》正好也在这一年写成出版，它的早期俄译本名为《杀人犯》。

在这篇小说中可以明显感到陀思妥耶夫斯基的直接影响，可以说，是小说《罪与罚》直接影响的产物。

史蒂文森之所以写心灵“秘密状态”和两面人的主题，是与他对意识的完整性，对发展内涵丰富的和谐个性、发展自由的敢作敢为的性格这一问题的长期思考紧密相连的，这个问题是当时英国文学界，包括新浪漫主义者特别积极地参加讨论的问题。当时以及后代许多英国文学家都从史蒂文森那里借用了这个主题，史蒂文森最后的几部作品中还有一部作品——《巴伦特雷的少爷》，也是写类似主题的。被娇纵惯坏、堕落、但魅力仍然很大的有才干的性格是史蒂文森这部作品的中心。

史蒂文森写的许多东西，直到我们今天仍然有意义：在他的著作中可

① 亦译《化身博士》。——译注

以发现许多在英国土地上产生的文学问题的复杂症结。

除史蒂文森外，最著名的新浪漫主义作家还有约瑟夫·康拉德，以及某种程度上的雷德亚德·吉卜林和柯南·道尔（对他们的情况可参见本书第八卷）。

九十年代，一些新作家的名字牢固地进入了英国文学，并产生了一些把“撕下面具”和“努力追本溯源”与尝试通过激进的社会变革找到出路结合起来的作品。在批判现实主义轨道上，开始形成一种艺术观点体系，用来规定目标明确的改造世界的行为。与这一体系敌对的是帝国的沙文主义崇拜和对美的唯美主义崇拜，这个体系与社会消极主义格格不入，其特点是相信理性的力量，相信社会进步。这一艺术观点体系是在社会主义思想直接影响下发展起来的，并得到无产阶级斗争的支持。这个观点体系发展是不彻底的，因为它过多地迁就改良主义幻想，在英国工人运动中，这些改良主义幻想十分强烈并通过费边社的积极活动而得到广泛传播。

在英国十九世纪九十年代涌现的作家中，各代都有新的、先进的艺术创作任务和原则的代表。其中最具代表性的是威廉·莫里斯。

威廉·莫里斯（1834—1896）在创作上表现得极为多才多艺。在他的作品集中有抒情诗，大量长诗，散文有小说、政论文、哲学论文、通信、古希腊罗马和古英语的翻译作品。他还是一个很有才华的画家——写生画家和线描画家，在工艺美术、在家庭日用品和摆设物品——器皿、家具、戈别林双面挂毯等等的设计制造上，他都是一代宗师，一个特别流派的开山鼻祖。还应该指出他作为一个企业家和组织家的创新活动：他以新的原理建立了不追求商业利润的作坊和工厂。他所从事的一切，都带有其鲜明个性的烙印。这种令人羡慕的完美和全面，赋予了莫里斯个人特殊的利益——比他的手和幻想完成的任何一个单独的创造都大得多的利益。

莫里斯不仅是作家、画家、政论家、编辑，他还是一个有鼓动力的演说家、党的活动家，一个寻找新途径并在工人运动和社会主义运动影响下的新条件中形成的全面发展的完人。他是他和他的战友们于1885年创办的“社会主义联盟”的机关报《公益报》的主编，恩格斯曾与该报合作过。

莫里斯是个勇敢的演说家，常在工人、知识分子、学生的集会上发表演讲。他在批评自由民主主义和唯美主义的知识分子、讲解自己的立场时，多次强调指出，他是一个“务实的社会主义者”。他积极参加社会主义运动，写出了《社会主义者的颂歌》、《工人进行曲》，表达了对劳动人民国际主义力量的坚定信念。

莫里斯最重要的作品是空想社会主义小说《乌有乡的消息，或者和平时代》（1891）。在这部中篇小说中展示了一个崭新国家的图画，人民在争取

自己幸福的斗争中有远见卓识地遵循着一条切实可行的道路，进行着创造性的集体劳动。莫里斯努力捕捉摆脱了资产阶级私有制利益需要、本能和偏见的共产主义意识的诞生。作者构想了模范的社会主义制度，刻画了一个生活在充分平等、公正、自由、充满灵感的以劳动作为创造基础的社会。正是在这一方面，莫里斯是英国文学中的一代宗师，对随后坚持社会主义思想的英国作家有很大影响。

照恩格斯的说法，莫里斯是一个"富有感情的理想主义者"、"情感社会主义者"——他经常陷于残酷的滑稽境地。比如，他致力于制造他所设想的廉价的、日常的、雅致的家庭生活用品，按他的意图，应该可以美化工人穷苦的生活，并促进生活依据美与善而发生变革；然而这些制品却被有钱的实用艺术品鉴赏家花大价钱买走，而普通劳动者家庭自然就无缘得见这些漂亮而质量好的物品了。莫里斯的空想社会主义小说《乌有乡的消息》大胆地预见未来，把社会主义的、"本质上是共产主义的"愿望与中世纪精神的古朴幻想结合在一起。作者并不隐瞒自己的浪漫主义志向。美好的模范国家的居民经常说："我们像中世纪的人们一样……"而且作者本人也指出，在大概公元2000年时的建筑设计中，空前的新奇将会与十一世纪时的建筑特征结合在一起。

莫里斯描写的模范人都为自己得以大大简化自己的生活而深感自豪。这种"简化"的特点是什么呢？这就是抛弃技术进步、逃避工业发展，而这在现实社会中是无法实现的。在精神方面，这种"简化"走得如此之远，以至于绘画被完全赶出了社会，戏剧被庆祝活动代替，文学则被歌曲所取代。其实，莫里斯把文学特别是诗歌摆在最后的位置，还没有达到第一个空想主义者柏拉图的"简化"水平，因为柏拉图最先从自己的模范"国家中"剔除的，就是从事艺术的人们。

但是，不管莫里斯从空想社会主义到家庭用具的设想如何靠不住或者干脆就不切实际，他仍然是英国文学史上一个有生命力的人物。尽管莫里斯的观点和行动有诸多不切实际之处，他的许多构想毫无根据，但仍然不影响《乌有乡的消息》的作者以及其他许多社会主义流派的英国文学家战友在革命的乐观主义基础上高举解放运动思想的旗帜进行战斗。

5. 英国诗歌

在英国文学研究界，存在着运用于这一时期诗歌的术语"后浪漫主义"，即浪漫主义之后到来的一个时期。在十九世纪下半叶，诗坛上出现了许多在文学过程中总体上很有特色的流派。现实主义的发展，促使人们产生了

创作脱离主观主义的诗歌的愿望。在这种诗歌中，抒情动因让位给了对人的命运和感情的平铺直叙的叙述，但是，这也是那个时期许多诗人的特点，在有人按自己的方式脱离浪漫主义的同时，通常与抗议资产阶级讲求实际的现实有密切关系的浪漫主义，也在新的条件下得以继续发展。

在华兹华斯死后，桂冠诗人的名誉被阿尔弗雷德·丁尼生(1809—1892)所继承，在此之前他即以两部《诗集》(1832年、1842年)而广为人知，这两部诗集歌颂田园美景，其主旨是在半幻想的大自然怀抱中的恬适安宁。

可能，在整个世界文学中还没有一个诗人曾受到当局的如此奖赏。在他尚在世时，中学教科书中就已将他与莎士比亚相提并论，他得到了男爵爵位，是王公们的座上嘉宾。作为半官方诗人，丁尼生为王室成员写奴颜婢膝的颂歌、颂诗和赞颂不列颠殖民掠夺胜利的抒情叙事诗。他的众多描写乡村生活的田园诗都远离当时时代的冲突：诗人醉心于圣徒的传奇、异域风情题材。那些偶然触及社会不平等题材的作品，在丁尼生笔下也是美化了的，而且完全是“维多利亚王朝”容许的：他呼吁当今强力世界行善(《莱迪·克拉拉·维尔·德·维尔》、《戈黛娃夫人[①]》)，如果贵族的代表人物娶了平民家的姑娘，应该有怜悯心(《讨饭女》、《洛德·伯利》)。这一主题在他的大型长诗《莫德》(1855)中继续得到展开，尽管稍微有些不同。这部长诗的主人公是被一个“坏蛋”勋爵搞得破了产的人的儿子，他爱上了勋爵的女儿莫德，但因不堪忍受她的兄弟的侮辱将其杀死。主人公因而受到难以想象的良心的折磨，于是前往克里米亚参加“高尚的”战争，因为只有在那里才能找到心理平衡。长诗结尾具有的军国主义性质是如此恬不知耻，致使许多英国人都感到汗颜。 ·360

在丁尼生某些作品中也可以听到对现实不满的音符，不过仍然是从右翼进行的批评。

在这个意义上，从不同角度写同一题材的两部分组成的作品《北方农场主—老风格》和《北方农场主—新风格》最有特色。作者对“新风格”的农场主富农般的贪得无厌感到愤怒，而对“老风格”农场主由衷赞美，因为对于“老风格”农场主来说，主要的东西是遵循古风习俗并对老爷忠心耿耿。

属于丁尼生的大型作品有挽歌系列《悼念 A. H. H》(1850)，是为缅怀他青年时代的好友阿瑟·哈勒姆而写。长诗系列《国王田园诗》(1859—1885)是悼念维多利亚女王的丈夫阿尔贝特的。长诗以关于圆桌会议骑士的传奇为基础，它们的主旨是感知与精神的斗争。《国王田园诗》特别冗

---

① 戈黛娃夫人是十一世纪英国的一位贵妇人，相传为促其丈夫减轻人民赋税曾裸体骑马通过考文垂的街道。——译注

长、粗劣。丁尼生的遗产中只有少数经受住了时间的考验，尽管诗人拥有毫无疑问的抒情天才。他的诗歌的主要缺点是废话连篇、疲沓和冗长。但他以风景和爱情抒情诗体裁写就的优秀作品却有描写生动、色彩鲜艳、具有技艺高超的乐感等特点。丁尼生对前拉斐尔流派的诗人和画家产生过一定影响。

这一时期所有其余真正伟大的英国诗人与丁尼生不同，他们可以被称为“反维多利亚诗人”，因为他们或多或少都是当时现行制度的反对派，对周围现实的许多现象持批判态度。

然而他们很少以直接的方式反映与现行生活秩序的不和谐。这些诗人创作的大多数作品都在时间或空间上远离他们当时所在的英国。

这一时期最伟大的诗人是罗伯特·布朗宁(1812—1889)。从少年时代起，他就表现出画家、音乐家、演员的天赋，很快，所有这一切才能都“溜进”诗歌中去了。布朗宁长期得不到承认，只是在1846年，他才得以出版自己的一卷集诗歌和戏剧作品。就在那一年，他个人生活中发生了一件大事——他娶了女诗人伊丽莎白·巴雷特(1806—1861)为妻，伊丽莎白曾在1844年出版诗集，使她一举成名。于是夫妻俩前往意大利居住，直到伊丽莎白去世。在那里，伊丽莎白·巴雷特·布朗宁创作了她最辉煌的作品：《从葡萄牙文翻译的十四行诗》(1850)——诚挚感人的爱情抒情诗，虽然形式是翻译作品，实际描写的是她与布朗宁的关系。还有长诗《圭迪公寓的窗子》(1856)，诗中表达了女诗人对复兴运动的同情；还有大型无韵体长诗《奥罗拉·利》(1856)，在某些情节上与夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》相似，也是描写一个女强人的。在这部长诗中有很多插叙，反映了女诗人的社会、伦理、美学观点。

“意大利时期”也是罗伯特·布朗宁才能得到充分发挥的时期。1855年出版了他的诗集《男男女女》(题目取自莎士比亚的《皆大欢喜》的台词：361· “整个世界不过是一台戏，里面的演员是一些男男女女……”)，1864年又出版了《登场人物》。在这些诗集中完全形成了诗人的创作方法。他的长篇巨制——用五音步抑扬格写的长诗《指环与书》于1868—1869年问世。这部长诗非常长，有两万一千多诗行，有着很复杂的结构对位——一种由十组不同人物的独白组成的序列。读者仿佛置身于众说纷纭的意见分歧之中(由于独白人的心理状态和意识形态不同，同一事件在各人的独白中表白各不相同)，一开始时要么同意这一种说法，要么同意另一种说法，直到最后才得出作者指明的结论。类似的结构成了二十世纪许多作品的特点。

《指环与书》的主要优点不在技艺高超的结构，也不在于一针见血的心理特征上。



J. 米莱斯为 A. 丁尼生的诗《洛德·伯利》作的插图 版画 1857 年

摆在我们面前的是一部深刻的哲学长诗。在这部长诗中提出了爱情、道德、人们行为的社会决定论和物质决定论问题，而且，更重要的，阐述了客观现实的可认识性问题。布朗宁认为，只要认识过程中具有富有想象的因素，深入领会形势的话，现实是可以认识的。

在心理分析的深度方面，布朗宁一点不亚于十九世纪最伟大的散文大家。诗人常常用第一人称、用抒情的"我"进行写作。他的几乎每一件东西——独白的某个人物，通常是另一国度另一时代的人，不管是性格还是社会地位、观点，都与作者没有丝毫相像之处(他的某些诗还是以女人的名义写的)。在这种情况下诗人也不无偏心：我们立即就会明白，他对人物中哪一个抱有好感，对哪一个反感，他讽刺的是谁……

诗人布朗宁有某种抽象化的特点：他似乎要把所刻画的心理形势与具体的日常生活和历史时空区别开来。就拿《爱国者》来说，为本国人民的真理奋斗的无畏战士被他认为的朋友和同志出卖了，他被带去处死。读者不知道诗中所描述的事情究竟发生在何时何地，但叙述优美而痛苦的诗歌产生的印象丝毫没有减弱。再拿《喜讯是如何从根特传到亚亨的》来说：三个信使长时间骑马奔驰，但只有一个人——就是讲述的这个人——到达了目的地。诗中讲述了准确的地理路线、行动，从各方面情况看，这件事发生在

十七世纪，至于好消息是什么，诗中竟只字未提！这里，对布朗宁来说，主要的东西是用诗歌手段传达拼命奔跑——与时间比赛的气氛，以及他出色地完成了任务。在整个创作道路上，诗人只写了几个主导主题，而每个主导主题都构成了某种“赋格曲”。最主要的主导主题之一是对各种专制、各种反动派的仇恨，这一直持续到布朗宁最后的一本诗集《阿索兰多》（1889），他在该诗集的《奥古斯丁统治时诞生的》这首诗中对暴政进行了判决，证明暴政本身注定了它必然灭亡。

对于布朗宁来说，创作的主题也同样重要。在诗歌《加卢皮的托卡塔曲》中他讲述了十八世纪末威尼斯共和国的衰弱，这令最精细的作曲家巴尔达萨雷·加卢皮的音乐受到损害，尽管这种音乐形式无可挑剔，但无可救药地死气沉沉：诗人按惯例将自己与讲述者分开，将加卢皮比作“在废墟嚯嚯叫的蟋蟀”。还应该指出，布朗宁在描写音乐和绘画的特点时表现出对所有艺术特点的深刻洞察力，表现出他非凡的天才；如果他不具有演员的天才，他在刻画他所喜爱的人物时未必能够达到此种程度。

362·

信仰的主题也是布朗宁诗歌的主导主题之一。究其世界观来说，他是一个实证主义者，更多的却是一个不可知论者；任何作为压制和贬低势力的宗教现象都能引起他最敌对的反应。

比如，作为诗歌《忏悔室》讲述人的女主人公，一个西班牙女人，一个革命者的恋人（事情究竟是何时发生的，则被掩盖起来了，就像布朗宁通常所做的那样），她在忏悔时把男朋友的计划无心地出卖给了神父，而神父则践踏了为忏悔保密的原则，向当局告密。革命者被处死了，女主人公被关进了监狱。长诗用女主人公这样的话来结束：

我要让这世间人人都知道，
天堂和地狱都是胡说八道！
现在，我在这阴冷潮湿
地球上最暗无天日的监狱备受煎熬，
我要一遍又一遍大声疾呼：
一切都是谎言——谎言——只有谎言！

而这一系列中最具冲击力的作品，则是在达尔文《物种起源》的影响下写成的《卡利班论塞特博斯》，取自莎士比亚剧作《暴风雨》中的一个人物关于他自己所造的神塞特博斯的议论。诗人一反《圣经》的说法，证明正是人自己，按自己的形象和自己的类似物创造了神！布朗宁最反感的是人的犹豫不决、模棱两可、善于妥协。涉及此类主题的作品有《全身雕像和半身雕

像》、《少年与艺术》等。在阐述这一主题时，布朗宁常常与易卜生的作品首先是诗剧《培尔·金特》相呼应，尽管他并不知道这个戏剧家的作品。

布朗宁也写爱情题材。这一系列中最优秀的是他用第一人称写给伊丽莎白·巴雷特的诗《还有一句话》。

布朗宁的作品几乎有一半是写意大利的，他积极支持意大利文艺复兴运动，为之写了自己最好的一首诗《一个在英国的意大利人》，他与这一运动的一些领导人是好朋友。

布朗宁的风格与丁尼生的风格截然对立；布朗宁不害怕打断诗的节奏，也不害怕复杂的有时甚至是生硬的韵脚、拗口的语音组合、特别复杂的句法。所有这一切，常常使他的诗难于为读者所接受：怪不得当诗人还在世时就组织了"勃朗宁研究会"，以使该研究会的成员能研究心爱的诗人"难以理解的地方"。

在《指环与书》问世之后，勃朗宁最终得到了人们的公认，但他的创作也开始走下坡路；除了过多的上述使作品难于为读者接受的特点之外，他的诗歌又增添了废话连篇的缺点，这甚至表现在他一些有趣的作品，诸如讽刺拿破仑三世的辛辣讽刺诗《霍亨施蒂尔施旺考亲王》(1871)中。但晚年勃朗宁也有一些达到他繁荣时期水平的作品。勃朗宁即使生活到暮年，也痴心不改毕生追求的高尚理想，保持着对人的理性力量和人的创造力的不可动摇的信念。

马修·阿诺德(1822—1888)则是完全不同的另一种诗人。与勃朗宁不同，他严厉、克制，有时甚至冷酷无情，但却始终得体。作为一个有名的教育家的儿子，阿诺德在牛津大学受完高等教育，后来还曾在该校任教。他写过一系列关于教育的书，对英国的教育体制进行了尖锐的批评。

在阿诺德第一部诗集《迷途的狂欢者》(1849)中就已清楚表现出他创作个性的主要特点：思想鲜明、格言与刻画鲜明的可塑性无瑕疵的搭配、考究的节律等。

用来给诗集命名的长诗《迷途的狂欢者》是用自由诗写成的，从中可以明显感觉到十分通晓并高度评价德国文学的阿诺德最钟爱的诗人歌德的影响。诗集中还包含著名的十四行诗《莎士比亚》，这是描写莎士比亚最优秀的诗歌之一。

这本诗集清楚地反映了阿诺德的世界观：他对资产阶级金钱世界、小市民的无聊、日常生活的杂乱无序和当代人的意识的排斥态度。由此产生了阿诺德的希腊化时代理想，他把古希腊人看作和谐、平衡的典型。所以，在阿诺德取材欧洲中世纪的作品(《特里斯丹与绮瑟》)、取材东方的作品(《邵莱布和罗斯托》)、取材斯堪的那维亚神话的作品(《被杀死的巴尔德



D. 罗塞蒂为 A. 丁尼生的诗《艺术宫》作的插图
版画 1871 年

尔》)中都鲜明地反映出诗人对周围生活制度的敌视态度。

363· 阿诺德的许多诗歌作品都显得过分冗长并且说教味浓厚。但他也善于言简意赅,比如他因妹妹的死而写的诗《安息吧》就是明证,这是英国诗歌中最优美的诗之一。他的十四行诗也很美。他的长诗《学者吉卜赛》是英国风景诗的杰作,而他的长诗《邵莱布和罗斯托》中的一首诗几乎被认为是继弥尔顿之后英国无韵史诗最好的样板。

阿诺德还被公正地认为是英国最好的文学批评家之一。在两集《评论集》(1865 年,1888 年)中,他不仅评论文学,而且还揭露自我满足的英国维多利亚主义,英国的"庸俗作风"和"土头土脑"。

1848 年,三个年轻的画家威廉·霍尔曼·亨特(1827—1910)、约翰·米莱斯(1829—1896)和丹蒂·加布里埃尔·罗塞蒂(1828—1882)组织了一个所谓的"前拉斐尔画派"。与此同时,欧洲绘画也起而反对已成僵死教条的学院规范;曾是世界艺术里程碑的拉斐尔成就已经蜕化为僵死的陈规旧套。亨特、米莱斯、罗塞蒂决定依据更加"天真"、率直的十四世纪、十五世纪文艺复兴初期,即拉斐尔之前时期的艺术,来消灭这些陈规旧套。在前拉斐尔派的笔下,向这一时期学习与对中世纪题材和隐秘主义题材的向往紧密联系在一起;对把人变成丑八怪的当代的憎恨导致了他们把中世纪理想化了。

前拉斐尔派的美学信条和艺术实践最初引起了正统思维人士的疯狂抨击,只是由于杰出的艺术研究家和政论家约翰·罗斯金的干预,他写了两封为前拉斐尔派辩护的公开信发表在《泰晤士报》上,才使社会舆论转而对前拉斐尔派有利。随着时间的推移,分歧渐渐平息,前拉斐尔派中的许多人才得到承认,画派随之解体,但这一运动不论对造型艺术还是对诗歌都

留下了明显的烙印。

1850 年，前拉斐尔派开始出版杂志《罗斯托克》，在该杂志上除了登载理论性质的文章外，还刊登了罗塞蒂及其妹妹克里斯蒂娜·乔治娜·罗塞蒂（1830—1894 年，笔名埃伦·阿莱茵）的诗作，他们兄妹俩是意大利诗人和革命者加布里埃尔·罗塞蒂的孩子，加布里埃尔·罗塞蒂是在二十年代中叶，为逃避逮捕，从那不勒斯逃到英国来的。

丹蒂·加布里埃尔·罗塞蒂第一部别具一格的诗歌集是在 1870 年出版的，在此之前他一直以一个著名画家而为人们所知。说起他的诗集的出版，还有一个很不平常的故事：生性怪癖的罗塞蒂，将自己诗歌的唯一一份手稿放进了他 1862 年去世的妻子的棺材中；只是几年过后，由于朋友们的坚持，才开棺取出，令这本诗集得以重见天日。他的第二部也是最后一部诗集《巴拉达诗和十四行诗》于 1881 年出版。

尽管罗塞蒂的诗充满了隐秘主义，然而这些诗歌中取自新旧约全书和中世纪使徒行传的形象，却被诗人用来表达十分世俗的哲学内容。诗人正是把世俗的、肉体的爱情嫁接到“天堂的因素”上。很宏伟的十四行诗系列《日常生活殿堂》就是以此思想为基础的。

在读罗塞蒂的诗时，脑海中会出现类似中世纪小型彩画和门窗彩花玻璃似的形象。甚至那些古希腊罗马题材（《特洛伊城》）和《圣经》题材（《天堂的帐篷》）的作品也有中世纪精神风貌，其词汇、复杂的叠句体系、古色古香的韵脚，都在为此服务。罗塞蒂写了许多关于命中注定不祥的、致命的激情的诗：这个主题在他最著名的作品之一《埃伦妹妹》中发挥得淋漓尽致，这首诗讲述一个女子杀死了不忠于她的情人，融化了他的蜡像，在她这么做的时候，她的心灵也死去了。

罗塞蒂的诗歌比较单调和冗长，但他确实是个写十四行诗的高手，他曾创造了一些爱情抒情诗和哲学抒情诗的形象，其简洁程度令人惊羡。

克里斯蒂娜·罗塞蒂则与其兄长不同，她特别虔诚，“世俗的”、“肉体的”的因素对她来说，是巨大的罪恶。她的诗歌贯穿着训诫和宗教神秘主义，丝毫没有其他前拉斐尔派诗人笔下那种令人叹服的姿势和动作的轻盈优美，尽管她也写过一些轻松优雅的诗。

威廉·莫里斯的诗歌创作也与前拉斐尔派有紧密联系，尽管他与这个派别的隐秘主义倾向格格不入。

关于莫里斯多方面的创作前面已有叙述，诗歌在其中占有显著地位。1858 年出版了他的诗集单行本《〈圭尼维尔自行辩解〉及其他诗篇》。在我们面前展现的是“骑士的”中世纪——时而是童话般地精美，时而不加修饰，充满了粗犷然而强烈的激情。莫里斯的诗十分有趣，优雅与某种笨拙滑稽

364· 地结合在一起。他掌握了平铺直叙、内容丰富而深刻的技巧。他以自己钟爱的诗人乔叟的手法并以寻求金羊毛的勇士的故事为题写的长诗《伊阿宋的生与死》(1867)、《地上乐园》,其中塑造的形象体系使人想起中世纪的戈别林双面挂毯。作为《地上乐园》的基础的,是乔叟的《坎特伯雷故事集》,使用的也是乔叟的诗体形式和结构原则。

1871 年,莫里斯第一次访问冰岛,那里给他留下了深刻印象。他两次游历这个国家的结果,是翻译作品《老埃达》和与埃里克·马格努逊合作的韵文故事,以及以取自《关于沃尔松族的韵文故事》的情节为基础的史诗性长诗《沃尔松族的西古尔德》(1876)。

莫里斯的长诗《美好未来的追求者》(1885—1886)是公民诗歌的光辉样板,诗人在诗中找到了当代的英雄。该诗的十三章中有十一章是以它的主要主人公理查德的名义写的。

理查德是一个非婚生子,由于父亲的支持而受到了教育。他明白,生活是以社会的不平等和人压迫人为基础的,有一天他在伦敦参加一个群众集会,会上有一个"共产党人"在演讲,这个人头发花白,个子矮小而结实,穿着一套破西装(这是作者的自画像)。在他的演讲影响下,理查德变成了一个积极的社会主义者(这一章的题目叫《新生》)。理查德与阿瑟结识了,阿瑟出身于贵族,但持有社会主义观点。于是长诗在这里发生了一个急转弯。理查德的妻子与阿瑟彼此相爱了。而理查德,尽管他非常痛苦,但他不仅不阻止他们结合,反而祝福阿瑟并与他保持着友好关系。三人一起前往法国,以便在那里参加巴黎公社的活动。当巴黎公社失败后,只有理查德一个人奇迹般地活了下来。然而长诗的结尾却十分乐观:理查德前往农村与暂时被留在那里的儿子生活在一起,他的目的是要培养儿子,"以便两个男人在将来能凶狠地战斗"。

莫里斯青年时代的好友阿尔格农·查尔斯·斯温伯恩(1837—1909)的命运与莫里斯截然不同。他出身于一个古老的贵族,作为一个有巨大个人魅力的人,他的举止无可指责,但由于过于神经过敏,一点小事就可以使他愤怒或者亢奋得迟钝。

斯温伯恩从少年时代在牛津大学学习时起就开始写诗。与丹蒂·加布里埃尔·罗塞蒂的相识对他产生了巨大影响。1865 年,斯温伯恩因诗剧《阿塔兰忒在卡吕冬》而一举成名,在诗歌的优美、节奏旋律等方面都达到了雪莱的水平,某些悲剧的合唱特别成功。《阿塔兰忒在卡吕冬》的演出以公开的挑战造成了反抗上帝的激情。

第二年出版的《诗与歌谣》引起了巨大骚动,出版商几乎被追究法律责任。出现这样的反应一点也不奇怪:书中,维多利亚时期的稳固道德规范

被诗人批判得声誉扫地，而诗人有许多崇拜者，特别是在青年学生中间。

以永不分离的爱情为主题的作品显现出诗人个人的爱情悲剧(《时间的胜利》、《告别》、《罗珂珂》等)，在读者看来，这些诗充满了迄今为止英国诗歌中空前的色情，有时具有病态的性质、甚至直接被认为不正常(《阿纳克托里亚》、《弗拉戈莱塔》、《福斯蒂娜》、《受损害的》、《德洛丽丝》、《沙乎式诗节》，等等)。两首公开鼓吹革命的诗歌《次第时代之歌》和《革命时代之歌》仿佛是对"未来"的宣言。

斯温伯恩结识了作为政治侨民居住英国的意大利民族解放运动的领袖朱泽佩·马志尼。马志尼认为，斯温伯恩是在色情诗歌上白白耗费自己的才华，他应该用自己的灵感为自由服务。斯温伯恩从少年时代起就崇拜马志尼，当然把他的忠告当作命令来执行，于是在 1867 年出现了长诗《意大利之歌》，后来此诗收入《两个民族之歌》一书，而在 1871 年又出版了主要歌颂意大利文艺复兴运动以及法兰西第二帝国衰亡的《日出前的歌》。有些诗歌是献给革命和民主主义诗人雪莱、雨果、惠特曼的。在诸如《在带有耶稣受难像的十字架前》和《人的赞歌》这样一些公开亵渎基督教教义的诗歌中，斯温伯恩诗歌的无神论路线也在继续："你受伤了，啊，上帝，你伤得不轻！主啊，死神在向你靠近……人才值得最高的赞美！因为人才是一切的主宰！"(《人的赞歌》)

斯温伯恩的诗是公开革命性的。车尔尼雪夫斯基把斯温伯恩看作为公民诗人甚至置于雨果之上。1879 年，斯温伯恩的身体最终被酗酒放纵搞垮了。他的一个朋友将他带到伦敦郊区自己的别墅里，他在那里生活直到去世。在此期间，恢复健康的斯温伯恩发生了令人痛心的变化：公开革命性的造反者和推翻者，逐渐变成了一个墨守成规的反动守旧分子。

斯温伯恩一改过去作为狂热的共和党人和爱好自由者的初衷，开始写诗反对冰岛革命者，反对布尔人，他甚至不知道战争产生的原因。为公正起见，应该补充一点，那就是晚期的斯温伯恩也写过一首同情俄国三·一刺客[①]的十四行诗，而在十四行诗《纪念乔尔丹诺·布鲁诺》则延续了自己创作的反宗教路线。在英国读者的意识中，他仍然首先是一个造反派诗人。

斯温伯恩诗歌的主要特点是技艺高超的音响表现法，的确，有时这似乎变成了诗的目的本身，因为音响的考虑盖过了意义。总之，在技术方面他似乎是无所不能的：比如，在《福斯蒂娜》中，他为女主人公的名字竟找到了四十一个韵，而且每个韵发音都很轻松并且一点都不显得勉强！斯温伯恩

---

① 指 1881 年 3 月 13 日(俄历 3 月 1 日)参与炸死俄皇亚历山大二世的俄国民意党人。——译注

的诗非常灵活且节奏感强。他的手法的一个显著特点就是诗节结构五光十色，多姿多彩：除了传统的诗歌格式（十四行诗、老法兰西术语意义上的巴拉达[①]诗体等）以外，还有他自己“设计”的许多诗段。他的语调范围少见地广——从“低语”直到“甚强强音”。诗人善于呈现精确而自由奔放的表达方式。他还是一个“雕塑”大师，英国诗坛上最善于描写风景的作家之一，特别长于描写海洋。

当时还有一位在祖国名不见经传的伟大英国诗人。这不是偶然的，是有人故意让他悄无声息。如果说当时勃朗宁的主要“靶子”是，比如，教条主义，阿诺德的“靶子”是市侩作风，莫里斯的“靶子”是工业和技术，斯温伯恩的“靶子”是道德的话，那么，威尔弗里德·斯科文·布兰特（1840—1922）则是向大不列颠帝国之殖民体制“猛烈开火”。

布兰特出身显贵的地主世家，从十八岁起就在英国驻欧洲一系列国家的外交使团供职，目睹了许多重大的政治事件。1869 年，他继承了亲属的庄园，于是退了休。1875—1883 年，布兰特游历了北非和阿拉伯国家，两次到过印度。从青年时代起，由于“自己”身份的缘故，他对英国统治阶级上层的生活了如指掌，深知外交的幕后秘密。现在他又认识了殖民制度。

于是他写了大量政论文，登载在期刊上或者以单行本出版（1882 年 11 月，卡尔·马克思就曾从布兰特发表在杂志上的文章《埃及革命》上作过摘录）。在这些文章中他依据大量的事实材料对英国帝国主义进行了论据充分的毁灭性的口诛笔伐。他在数十年中所作的揭露性日记，至今还远没有完全出版。

1883 年，当埃及全部落入大不列颠帝国的掌握之中以后，布兰特的长诗《风和暴风雨》问世了（题目取自《圣经旧约》预示神意者何西阿的话：“因为他们播种了风，那么他们就该收获暴风雨”）。作者在这部长诗中表达了对备受压迫的埃及人民的深刻同情，讴歌了民族解放运动领袖艾哈迈德·奥拉比；布兰特还预言东方被压迫各国必将繁荣，不列颠帝国必将灭亡：

> 东方各族人民已成长壮大，
> 而你却变得衰弱不堪，
> 他们逐渐成熟，引领世界奋勇向前……
> 而你却将沉默数百年……

---

① 中世纪流行于法、意等国的一种诗体，包括三节八行诗和一节四行诗。——译注

这首长诗发表后，布兰特真正"收获了暴风雨"：英国的精英们对他进行了"贝壳放逐"[1]。

诗人没有投降。他得到了新的朋友和同盟者，莫里斯就是其中之一，他积极地宣传和出版布兰特的作品。

1883年秋，布兰特前往英国的老殖民地爱尔兰并积极地参加了那里的民族解放运动，他很快遭到逮捕并被判处监禁。在监狱中，他写出了优秀的十四行诗系列、公民诗歌的光辉样板——《在战壕里》，但直到1889年才得以出版。他还写了献给爱尔兰的长诗《奥格里姆的大炮》，这是布兰特所有作品中最大程度地"动摇基础"的作品。它只是作为布兰特的书《爱尔兰的土地战争》(1912)的附录出版过一次。1889年，布兰特创作了苦涩的十四行诗系列《新的朝圣》，讲述了被压迫民族的悲剧——他们被迫面对帝国主义的优势力量进行力量悬殊的战斗。

除公民抒情诗外，布兰特还写有爱情抒情诗，他的爱情抒情诗的特点是语调十分丰富。诗人的爱情抒情诗比他的公民抒情诗更吸引批评家的注意力。布兰特是个作诗的大行家。他培育了一种十四行诗的诗歌形式，经常进行试验并有意识地破坏常规规则。他的最后一件大作是神秘剧《有理的撒旦》(1899)，是用英国诗歌很少见的一种诗格——十六音步抑扬格写就的。　·366

按弥尔顿《失乐园》的传统，神秘剧中的撒旦是作为有益的造反因素的体现被英雄化的。所以，对于布兰特来说，撒旦作为帝国主义殖民政策的"揭露者"出现就是很自然的了。在这里，布兰特直接与当时已获得很大知名度的吉卜林论战。在布兰特笔下，撒旦宣称："上帝，'白人的负担'——那就是他的钱的重量"。

十九世纪最后几十年的危机现象在英国诗歌中表现得不如法国诗歌危机程度那么大，但仍然还是明显的。

詹姆斯·汤姆生(1834—1882)的长诗《恐怖之夜的城市》(1874)奠定了英国大都市主义诗歌的开端。对大都市(伦敦)之恐怖的描绘贯穿着极端的悲观主义。敏锐地看到资产阶级进步的无神论者汤姆生，对唯物主义科学成就带来的好处丧失了信心，所以他写的所有东西都近乎绝望的叫喊。

威廉·埃内斯特·亨利(1849—1903)与汤姆生一样描写都市贫民窟的生活，但与汤姆生不同，遵循的不是浪漫主义的传统(汤姆生处于拜伦的强烈影响下)，而是把法国自然主义"嫁接"到英国诗歌上。亨利大胆地把

---

① 古希腊雅典用贝壳投票，把大家公认对国家有害的人放逐国外。——译注

俗语、城市底层的语言引进诗歌(他是《俚语词典》的编纂者之一)。在爱丁堡医院写的诗集《在医院里》(1903),以其对世界的现实主义看法的大胆令人惊叹。亨利是个遵循阿诺德的传统作自由诗的大师。对权力的崇拜最终导致了诗人向帝国主义献媚,向大不列颠帝国、“海洋霸主”大唱颂歌。

对于这一时期的诗歌来说很典型的许多倾向,都在1890—1917年期间得到了发展和加强。

第三章 爱尔兰文学

十九世纪中叶是爱尔兰生活中多灾多难的时期。1846—1847年的饥荒,1848年不成功的起义,似乎使国家彻底破产并使全国普遍变得消沉起来。关于饥荒过后头十年的情况,马克思曾写道:“任何其他欧洲国家的异族统治,都没有对当地居民采取这种直接的剥夺形式。”(《马克思恩格斯全集》第三十一卷)饥荒之后的时期是求生、争取生存的时期,这一斗争在包括文化领域在内的所有级别上都在进行。

大灾荒过去不到十年,就开始了爱尔兰社会政治和文化生活中的民族复兴过程。五十年代中叶发生了新的革命共和运动——芬尼亚运动,之所以这么称呼,是为了纪念传奇英雄——芬恩·马克·库莱。芬尼亚兄弟会继续着被镇压的“青年爱尔兰”的工作,它的核心由1848年起义的参加者组成。每天出版的芬尼派报纸《爱尔兰人民报》(1863—1865)成了该运动的组织者,该报的编辑是1848年的活动家托马斯·克拉克·卢比和约翰·奥利里,而最积极的工作人员之一就是查尔斯·约瑟夫·基赫姆。在热情洋溢的编辑部文章中,人民被宣布为国家的合法拥有者,并宣布了运动的目的:“使自己的土地摆脱掠夺者并使每个土地拥有者是自己土地的主人。”该报的编辑部不抱改良主义幻想。在最后一期报纸上基赫姆的文章写道:“我们把唯一的希望寄托在革命上。”

1865年,报纸被查封,它的领导人被判处二十年苦役。大规模的逮捕明显削弱了组织,促成了它的内部分裂,促成了进一步脱离统一的任务和对恐怖活动的革命宣传任务。行动的不统一,主要的是脱离了广大的农民群众,预先就决定了1867年起义的不成功结局,政府对这一起义报之以大规模的逮捕。因为受到布朗基主义的明显影响,起义之后芬尼亚运动开始瓦解。由第一共产国际领导的争取大赦芬尼亚派人士的广泛运动,比起义本身更大地促进了民族自由思想的确立。卡尔·马克思和弗·恩格斯以深刻的同情对待芬尼亚派的英勇斗争,与运动的领导人保持着联系,在刊物上为他们辩护。对于发展民族的艺术自我意识来说,芬尼亚派运动发挥的

367·

作用一点不比“青年爱尔兰”小。

《爱尔兰人民报》继承“青年爱尔兰”的杰出代表托马斯·戴维斯的传统，把爱国诗歌摆在了重要地位，尽管它的诗篇明显弱于《民族报》。约翰·凯西的诗《在月亮升起的时候》享有特别的成功，这首诗以民间抒情短诗传统讲述农民是如何武装起来，准备1798年起义的。在曼彻斯特处决芬尼亚派的恶行激起了人们的愤怒。蒂莫西·丹尼尔·苏利万的诗《上帝啊，救救爱尔兰》就是写“曼彻斯特苦行者”的命运的，这首诗到1916年起义之前都一直是爱尔兰的国歌。诗的题目和诗中叠句“上帝啊，救救爱尔兰”，用的是曼彻斯特受审的被告法庭陈词的结束语。

芬尼亚派运动的灵魂是天才的记者、诗人和浪漫主义作家查尔斯·约瑟夫·基赫姆。他在公众场合反驳教权主义者、为芬尼亚派辩护的讲话中展示了他的辩论天才。他在《爱尔兰人民报》上发表的抒情短诗享有具大声誉。他总是在随时随地响应战斗号召的普通农民青年中寻找自己的主人公。

在1869年大赦之后，基赫姆尽管差不多已失去了听力和视力，仍然领导了芬尼亚派的改组。在这些年里他还写了一系列小说。他的小说具有平静的语调、不慌不忙的客观叙述，明显区别于《爱尔兰人民报》时期他的政论演说和诗歌创作。

最享有盛名的小说有《诺克内考，或者蒂佩雷里的住房》，作品重现了爱尔兰农村千篇一律的日常生活。

基赫姆并非要把宗法主义的农村生活理想化，小说揭示了冲突：小农场主的破产、由于过渡到放牧经济而排斥农耕、佃农之间的残酷竞争。日常生活的描写手法决定了随后的爱尔兰现实主义者的风格。许多文学研究人员都指出，在爱尔兰文学中乡土派发挥着巨大作用。

诗人塞缪尔·弗格森（1810—1886）继承了青年爱尔兰的浪漫主义路线。他诞生时正是托马斯·穆尔处于辉煌的时期，是世纪初爱尔兰文学复兴最初成就的见证人。弗格森不支持爱尔兰脱离英国，但他却是爱尔兰文化独立发展论的狂热辩护者，以此为世纪之交时的文化至上主义的民族主义准备好了土壤。弗格森努力在民间培植对古老英雄历史和史诗的兴趣。

在研究了爱尔兰民间史诗的手稿材料之后，诗人发现，引起他最大兴趣的是古老的《红树枝》系列，或者中心英雄是库胡林的枪骑兵系列。他于是在爱尔兰文艺复兴时期作家中头一个把体现勇敢和自由精神的英雄引进了文学之中。

弗格森对爱尔兰民间诗歌宝库的发掘之所以成为可能，是由于十九世纪中叶比较语言学的发展，在比较语言学中，德国研究凯尔特人的学者们

的著作发挥了特别大的作用。爱尔兰语属于印欧语系的科学论断导致了欧洲人对爱尔兰遗产看法的改变，比如，马修·阿诺德的著作《关于凯尔特文学的研究》(1867)就证明了这一点。弗格森在用诗歌转述散文韵文的情节时，创造了一种抒情叙事体裁的作品——从抒情短诗到大型叙事长诗。在诠释传统故事时他运用了一些新的手法，以一种间接的方式表现了当代社会生活的趋势。传统叙事中，不仅是其中的英雄精神，也包括传达失败痛苦的悲剧调性，都与当代十分一致。

弗格森对待传奇故事就像对待本民族历史的实际基础一样。正是在这个意义上，叶芝才把他称作"当代的荷马"，具有"能把历史讲述得像小说一样的足够想象力，能把小说读得像历史一样的足够朴实无华"的优秀说书人。

弗格森最宏大的长诗《孔加尔》(1872)的故事依据的是中世纪的一则传奇，讲的是关于七世纪时国王孔加尔与国王东内尔之间的斗争，孔加尔保卫多神教的爱尔兰，而东内尔代表的是新的基督教国家。孔加尔在为必遭失败的事业斗争时在敌我力量悬殊的战斗中牺牲，诗人的同情是在孔加尔一边。在英雄失败的主题和对自我牺牲的崇拜中当代人看得出与芬尼亚派运动的某种关联。

在弗格森最优秀的别具一格的作品中，抒情短诗《神奇的灌木》贯穿了爱尔兰古老诗歌精神，该诗把民间意识中还相信彼岸世界时的那种神秘神奇的童话世界写得活灵活现。

威廉·艾林(1824—1889)的大型长诗《劳伦斯·布龙菲尔德在爱尔兰》(1864)取材的是周围世界间的社会对比和平淡无奇的日常生活。这一长诗与他的其他以丁尼生的精神所写的、明显带有维多利亚时代审美情趣的作品相比，简直是鹤立鸡群。在这篇长诗中，艾林公开提出了让爱尔兰激动不安的政治问题，所刻画的爱尔兰农村生活达到了现实主义高度(据间接提供的证据，此长诗曾得到屠格涅夫的高度评价)。长诗渗透着对爱尔兰农民的潜在力量、他们的创造能力和高尚道德品质的无比信赖。

现实主义文学需要通过克服盘踞在民族意识中的浪漫主义条条框框而发展。所以，批判性地开发爱尔兰的经验往往被当作对民族主义理想的敌视。描述民族生活中的矛盾、反面性格不仅会激起文学批评家的反感，而且会引起民族解放运动参加者的反击。从莎士比亚时代开始，英国舞台上就有爱尔兰人的形象。爱尔兰人在舞台上总是操一口蹩脚的英语，又愚蠢又饶舌。所以要一反传统，塑造具有无所不能的理想品质的"真正爱尔兰人"的形象，偏离了这一点就近似于要塑造"大喊大叫饶舌无可救药的无用的舞台爱尔兰人"。爱尔兰人出于这种可笑的高度发达的感情，十分害怕

自己可笑的形态暴露在可憎的殖民主义者面前。

查尔斯·利弗(1806—1872)的作品就曾长时间成为这一成见的牺牲品。利弗是十九世纪最高产最有才华的小说家之一。只是到二十世纪时,萧伯纳,然后是肖恩·奥凯西,才对利弗的技巧给予应有的评价。英国爱尔兰文学研究直至最近几年才开始对他的遗产进行客观的重新评价。

查尔斯·利弗没有创作出如他的同时代人、他的好友狄更斯和萨克雷那种巨幅社会画卷,但他早期小说的滑稽性质,为现实主义地描述爱尔兰的真实世界铺平了道路,尽管这为民族主义浪漫主义理想的维护者们对他群起而攻提供了口实。

利弗对日常生活的可笑模仿与对民族性格的理想化是相对立的。这一时期关于农民和小地主生活的小说(《巴林顿》,1863年;《阿兰的路特雷尔一家》,1865年;《布鲁克·霍斯布鲁克爵士》,1866年;《洛德·基尔戈平》,1872年)以描述平静生活的手法见长,讽刺逐渐加强。随后,书中滑稽人物逐渐退到叙述的周边,在作者对生活的观点中出现了阴暗色调。小说《一天游玩,完整生活的故事》(1862)开创了利弗创作的新阶段,被萧伯纳看作是与易卜生名字有关的一个新流派的开端。

等级种姓,爱尔兰的说法是氏族公社,其封闭性在世纪前半叶还带有浪漫主义的光环,在查尔斯·利弗的小说中被批判得声名扫地。在这方面特别明显的是《阿兰的路特雷尔一家》。父亲路特雷尔被社会和亲人抛弃,在他的阴暗形象中暴露出利己主义者的特点,在不幸中以虚荣来聊以自慰。只有年轻一代,他的儿子巴里和义女、农家姑娘基蒂·奥哈拉,经过了许多考验和困苦之后,得出了坚定的信念,即"爵位和出身远不是一切"。

在农家姑娘的形象上,还寄托着作家经过痛苦和善意化解阶级(地主与贫民)和宗教(新教徒与天主教徒)之间鸿沟的希望。在这部小说中,贫民坚强的性格、天生的智慧、内心的高尚与贵族家庭的傲慢古板、花天酒地形成鲜明对比。而且描写本身即常常透露出农民的观点。

在小说《洛德·基尔戈平:有关当代爱尔兰的故事》中,利弗对国家的政治和社会生活作了一番综合批评性评价,描述了英国在爱尔兰统治的罪恶后果。小说描写了一幅普遍萧条的灰暗图画——不久前还繁荣的庄园的破产,农民的大规模外逃注定他们要受穷或者过移民生活。围绕小说故事发生的基尔戈平城堡的无边无际的沼泽,以及无穷无尽的雨水,更加重了阴暗的气氛。

小说中,用从狱中逃跑的芬尼亚派人士戴恩·多劳恩的观点来评价芬尼亚派起义失败后所形成的爱尔兰的政治形势。多劳恩已经不再相信芬尼亚派运动会取得成功了,因为这个运动已经渗进了许多由都柏林城堡豢养

的奸细和告密者，所以他最终决定离开爱尔兰。

宗法关系的破灭造成了叙述的悲凉语调，而代替宗法关系的赤裸裸的斤斤计较则产生了苦涩的讽刺意味。利弗的这最后一部小说显示出，他离开自己早期作品的漫画形象已有多远。那种没有节制的寻欢作乐也与这些形象一起消失了。作家的眼光看得更深远，展示在他面前的已经不只是外部的滑稽可笑，还有现象的悲剧本质。

迪恩·布西科（1820—1890）继承了利弗的路线。布西科是一位观众喜爱的演员和导演，是众多改编的戏剧和模仿作品（特别是法国喜剧的模仿作品）的作者，但他在爱尔兰戏剧史上争得一席之地，却是得力于六十至八十年代创作的几部关于爱尔兰的剧本。

布西科的爱尔兰剧本（《浅黄头发的姑娘》，1860 年；《吻》，1864 年；《流浪者》，1874 年）是化装剧向现实剧过渡的标志。布西科努力在舞台上刻画"现实生活"，赋予本地色调很大的意义。他的戏剧在体裁上更接近生活戏剧，比情节剧具有更多感伤主义成分。然而它们所具有的滑稽色调却同时造成了讽刺模仿情节剧的印象。剧作家的笨拙幻想力在最不合时宜的时刻却将生活的现实主义转入戏剧的古怪行为。这种搭配后来在萧伯纳、辛格、奥凯西的创作中更加发展，并成了民族戏剧关注自己的特征之一。

布西科戏剧的现实主义特点在他创作的喜剧典型中感觉特别明显。布西科以一个天生幽默的聪明而讨人喜欢的青年农民形象，代替了那个在英国佬面前傻头傻脑的爱尔兰丑角形象，让这个人成为搞笑大师，不仅是普遍欢乐的源泉，而且还是正义事业的保护人。他虽然是违反维多利亚时期行为准则的不可救药的流浪汉和盗马贼，却能与高傲、伪善的城里绅士分庭抗礼。

在上述戏剧中，如果说第一个剧本中的滑稽形象与基本情节还结合不紧密的话，那么在最后一个剧本中，他就成了用果断的自我牺牲行动救助自己的芬尼亚派朋友的主角，并被冠在剧本名称上。在他的性格中显示了天生的高尚、天生的反专制英雄气概。自我葬礼的花招——爱尔兰民间传说中特有的情节——使他成了在敌强我弱的力量悬殊的搏斗中胜出的英雄。在最后的几年里，布西科写了一些神话剧和历史剧。在剧本《罗伯特·艾默特》（1884）和《菲恩·马库尔》（1887）中他塑造了历史和传奇英雄人物的浪漫主义形象。

十九世纪下半叶是爱尔兰文学史上的困难时期。但是，如果不考虑到它哪怕是微不足道的成就，就不能理解世纪之交文学经历的腾飞。

第四章　德国文学

· 370

1. 从 1848—1849 年革命到德国统一期间的德国文学

德国的政治诗歌和政论文在法国巴黎七月革命的直接影响下开始形成并逐渐繁荣，在十九世纪四十年代民主主义高涨的岁月里得到迅猛发展，但这一过程因 1848—1849 年革命的失败而中断。这一过程的参加者或者沉寂了（如韦尔特），或者远离了政治问题范围（如弗赖利格拉特、格拉勃伦纳，连海涅在某种程度上也是如此）。他们所有人几乎都在国外侨居。

与此同时，包括莱辛、歌德、席勒和浪漫主义者的创作在内的德国文学发展的光辉时期也完结了。十九世纪下半叶的德国文学在许多方面失去了前几十年所具有的世界意义。

十九世纪下半叶，全欧洲的资本主义发展过程也席卷了德国，但是德国的民族环境给这一过程留下了自己的烙印。被中断因而未完成的革命产生了一种不确定的气氛。与阶级矛盾极端暴露的法国不同，在德意志各个国家中，社会发展的不成熟处处可见，表现为宗法主义的幻想——保守地幻想着如何阻止历史前进的步伐。

特奥多尔·施托姆的抒情散文贯穿着一种忧伤，描写的是他心爱的宗法制度的解体，因为它既不接受生活新的主人，往前看又看不见一丝光明。在他看来，一切光明的东西都正在新事物的围攻下死亡。在拉贝的著作中，鸟儿的自由村正在消亡。他所心爱的诚实的、有点天真的、像施托姆笔下一样生活在宗法概念世界里的主人公，在变化的世界里已找不到自己的立身之地。从弗里茨·罗伊特描写梅伦堡乡村的作品中可以感觉到许多的苦涩。

作家彼此间的孤立十分惹眼，几乎完全没有形成鲜明表现的团体、学派。个别作家（施托姆、拉贝、罗伊特）强调了自己对故乡的爱恋。世纪之初的浪漫主义作家中，尽管对地方色调均十分喜爱，但任何人都没像罗伊特那样，想到要用方言来写作。在德国统一前的最后十年中，作家们似乎是急急忙忙想在资本主义逼攻下开始崩溃的德国僻远地区的宗法制度上，竖上地方特色的标志。

对于理解 1848 年之后德国文学的特点来说，恩格斯在给保·恩斯特的信（1890）中关于德国小市民类型形成的思考有特别重要的意义："在德国，小市民是遭到了失败的革命的产物，是被打断了和延缓了的发展的产物。"恩格斯指出了德国小市民"具有胆怯、狭隘、束手无策、毫无首创能力这样

一些畸形发展的特殊性格"(《马克思恩格斯全集》第三十七卷)。

如果说在法国、英国和俄国文学中,与浪漫主义的争斗形成的是强大的现实主义流派的话,那么在德国,在十九世纪三十年代开始的对浪漫主义的批评,就基本上只具有理论的意义。

不论是"青年德意志"作家还是伊默曼,都没有能创作出相当于浪漫主义作家所创作的艺术精品。毕希纳尽管为发展戏剧中的浪漫主义做了非常多的工作,但却英年早逝。而且,他的主要作品——《沃伊采克》(1835—1836)和《丹东之死》(1835)——在 1875 和 1879 年才出版,其强大影响力成为艺术生活中的重要因素更是二十世纪以后的事。海涅终其一生都保持着对浪漫主义的忠诚,尽管他与浪漫主义流派进行着激烈的争论。

五十至九十年代德国文学中的现实主义也十分独特。在罗伊特、拉贝、施托姆、冯塔纳的作品中,根本没有如十九世纪下半叶成就俄国现实主义崇高标志的那种史诗般的强大。然而,如果把这些作家的创作看作区域性地方色彩文学,那也是错误的——它们的意义要深远得多。对于传统上倾向于抽象哲学议论的德国文学来说,"积累材料"本身,以及艺术地开发具体的生活,都有着重要的意义。

但是,试图在日常生活的多姿多彩中捕捉当代现实之本质的文学,根本不能仅仅归于"搜集材料"这样的简陋任务。这个时代的德国现实主义之缺陷不是由于肤浅地描写生活。适用于这一时期文学的"富有诗意的现实主义"之术语的产生完全是自然的:拉贝(在较小程度上)、施托姆,特别是冯塔纳(在较大程度上),他们的作品中都表现出对现实的拔高的态度,表现出这些作家于生活本身所寻找的精神方面。

371 ·

浪漫主义的美学原则尽管似乎已被德国作家和理论家在三十至四十年代搞得声名狼藉,浪漫主义却仍然没有退出舞台,而是在 1848 年之后以新的质量和新的形式表现出来。

同时发挥作用的还有几个制约浪漫主义思想倾向、浪漫主义方法、浪漫主义艺术手段生命力的因素。浪漫主义与作家的宗法幻想紧密相关,但这些幻想和摧毁这些幻想的严酷现实之间产生的矛盾也同样与之联系紧密。浪漫主义在主人公——著作者某些理想的代表人物——的探索中得到反映,作者用这些代表人物来抗衡周围的世界:对抗贵族的虚荣、小市民的贫乏、"暴发的骑士"的厚颜无耻。许多幻想和对幻想的绝望在现实主义作家的创作中得到反映,并给他们的著作打上了特殊的浪漫主义烙印。

但对于这一时代的杰出剧作家,如弗里德里希·黑贝尔特别是瓦格纳,则可以谈论完整的浪漫主义诗学。1848 年后德国文学独一无二的特点还在于,达到史诗规模的不是现实主义小说体裁,而是瓦格纳的浪漫主义戏

剧《尼伯龙根的指环》。还有一个特点是，如果说在其他某种形式的文学中表现出的是浪漫主义被克服的过程的话，那么黑贝尔则相反，他抛弃了自己早期现实主义戏剧《玛丽亚·玛格达莱娜》的经验，为了“克服”现实主义，极力去创作出一些对冲突本身进行超时代超社会解释的作品。

黑贝尔支持浪漫主义最极端的个人主义构想。对群众的不信任以及历史前进的推动力是杰出个人的信念在他的笔下相辅相成。难怪他对拿破仑崇拜得五体投地，认为他的活动是“最近千年来最重要的现象”。与此同时，黑贝尔发展了一种悲剧构想，根据这一构想，人注定要享受孤独，生来就与世界整体格格不入。

与黑贝尔不同，瓦格纳对个性悲剧的理解较具远见卓识，并且在历史上更具体一些。

这种历史主义不是表现在情节的选择上：瓦格纳从现实生活中得出的概念比黑贝尔更抽象，他引导观众和听众甚至远离历史的范畴，引导他们面向古老的神话。但瓦格纳却在这种假设神话材料上提出并解决现实的尖锐问题。作为《尼伯龙根的指环》基础的思想拉近了该剧的创作者与十九世纪后半叶欧洲最杰出的艺术家的距离。众所周知，陀思妥耶夫斯基曾对隐藏在人、“超力量”的个体天性中的破坏性动机多么恐惧，他对拜伦的主人公、一个骄傲的被社会抛弃的人，是多么的不快。陀思妥耶夫斯基认为，是自我确立的渴望、将自“我”与人们和现存事物的对立，导致了不仅自己身上、而且生活中人性的丧失。瓦格纳揭示的，正是对像宇宙灾难、像人因堕落导致毁灭一样的资产阶级世纪诞生以来人类历史的悲剧解释。

黑贝尔和瓦格纳笔下世界的悲剧构想以不同方式体现了对周围现实的否定，由此又产生了绝望情绪和悲观主义。

阿瑟·叔本华（1788—1860）的遗产的命运十分典型。让·波尔、歌德、沙米索都对他很熟悉。但他 1819 年问世的主要著作《作为意志和表象的世界》并没有引起同时代人的兴趣。叔本华发展了康德哲学的唯心主义方面，建立了自己的学说，根据这一学说，否定了对世界的任何认知及世界发展的能力。这一悲观主义的公设，不仅站在启蒙乐观主义立场的歌德不能接受，而且始终强调世界上以及人的意识中善与恶的辩证法的浪漫主义者也不能接受。

但是在 1848 年革命失败后的头些年里，叔本华的思想却得到德国作家情绪的共鸣，甚至包括持先进的民主主义立场的那部分作家也是如此。有特点的是，是格奥尔格·黑尔韦格吸引了瓦格纳对叔本华著作的注意。毫无疑问，叔本华书中对世界的理解——即世界就是徒然致力于完全体现的意志，是安宁、没有满足的努力、热情、痛苦的对立物——使瓦格纳感到亲

372· 切。在对叔本华表现出兴趣的作家中——不论是黑贝尔,还是瓦格纳、拉贝——都没有成为准确意义上的叔本华主义者,他们只是响应了叔本华哲学的总的调性,接受了它的某些方面而已。

培植那个时代平凡的乐观主义的恰恰是普鲁士和新帝国的官方文学家。对民族主义和沙文主义的宣传、对任何"扰乱分子"的仇视与乐观主义结合在一起。此时的乐观主义有几种方案,包括自由资产阶级的乐观主义,生活新主人的乐观主义,他们在容克地主的淫威下有时还感到困难,但他们在适应,相信自己最终会取得胜利。官方文学家试图把企业家理想化,把他们说成创世者、物质进步的代表。

古斯塔夫·弗赖塔格(1816—1895)的小说《借方和贷方》(1855)许多年来一直是德国的畅销书。它以数十种礼品书的形式发售,作为生活教科书与《圣经》一起授予青年人。幼稚的象征意义只要看一看主人公名字本身就一目了然——沃尔法特(意为"一路顺风")。这是一个品行端正、诚实的青年,一开始在事务所当学徒,由于自己工作认真、勤奋而成了一家大贸易公司的老板。作为沃尔法特的对衬,一方面描写了几个轻视任何劳动的贵族子弟,另一方面,是一个机灵但在自己的商业活动中不那么正派的犹太人伊特齐克:美化德国商人不能没有沙文主义的攻击。而且这不是偶然的,它反映了德国官方意识形态的特点。

弗赖塔格生于西里西亚(1839—1847 年在布雷斯劳的一所大学里任副教授),是这一普鲁士省份一系列尖锐社会冲突(包括 1847 年的"饥饿暴动")的见证人。但他总是把阶级搏斗看成是对社会秩序的破坏,并且天真地相信,生活对每一个人都提供同等的机会,每一个人,就像他写的沃尔法特一样,都能通过顽强的诚实劳动得到幸福。他甚至把英雄特点赋予商人和企业家的形象,当描写货场上堆积如山的箱子和货包时,他兴奋若狂。

在这一意义上,小说《借方和贷方》是卫道文学的一个顶峰——是对抗性地与格奥尔格·韦尔特的讽刺中篇小说《德国商界趣闻》作对的,当时,《德国商界趣闻》还只有少数读者知晓。有意思的是,韦尔特笔下的一帆风顺的资本家也有一个象征性的名字——普莱斯(即"价格"),但这个象征物具有的是另一种言外之意:价格成了人类一切尊严的唯一标准。

在德国官方文学中,历史题材占有显著的位置。鼓动人们别有用意地描写过去的是历史家亨利·特赖奇克(1834—1896)和费利克斯·唐恩(1834—1912)。他们扮演着不容争议的学术权威的角色,鼓吹德意志民族优越性的思想。费·唐恩还是一批杜撰古日耳曼人历史的历史小说的作者。

弗朗茨·梅林称历史正剧作者恩斯特·维尔登布鲁赫(1845—1912)

是“亲普鲁士德国的经典作家”。官方的乐观主义在帝国建立之时表现得特别兴高采烈。统治阶级很容易就利用了人民盼望统一的夙愿，来为实现统一的反动制度辩护并对它进行歌颂。

不难理解，仍然忠于民主主义的善于思考的德国作家为什么会感到孤立，并且这种感觉有时是那样悲惨。马克思和恩格斯在五十至八十年代发表的对美学和文学史问题的评论有很大意义。在当时这些评论还传播不广，还只为少数人所知晓，直到二十世纪三十年代才被搜集整理并出版。但是现在，在历史的远景上，已清楚地显现出它们作为世界美学全新阶段的巨大意义。在自己的评论和结论中，马克思和恩格斯依据的是全世界艺术发展的全部经验。与他们同时的1848年之后的德国文学所提供的进行广泛理论总结的材料实在太少。但它的弱点本身（产生的不利社会条件）却为思考提供了空间。所以，后来获得普遍理论分量和意义的马克思主义奠基者的许多言论，都有德国文学史（推而广之，德国文化史）的某种事实作为直接动因，指出这一点是很重要的。

比如，在1848年革命前，在马克思和恩格斯的言论中，我们还从没见过对席勒的批评性责备。众所周知，在青年马克思领导《莱茵报》那段时间，席勒的名字总是用喝彩的语调反复出现在该报的版面上。几乎四十年代所有伟大的政治诗人，都把席勒当作自己的先驱和导师。席勒的激情，近似于四十年代德国革命戏剧人士的热情。但是，当（革命失败十年后）在庆祝席勒寿辰之时，德国自由主义者企图宣布席勒为他们的先知和导师的做法就有了危险的涵义，此时席勒创作的侯爵波扎的形象与他早期剧作主人公的造反精神已是背道而驰。马克思和恩格斯对席勒1859年的诞辰庆祝活动持谨慎态度与此有密切关系。

但也还存在问题的另一个方面。在对十九世纪的艺术经验进行全面思考的时候，马克思主义奠基人不可能看不见，席勒的传统对于一个努力反映发生在当代世界的那些过程的作家还是不够的。由此就产生了对费迪南德·拉萨尔过分沉迷于席勒手法的责难，以及对历史正剧《弗兰茨·冯·济金根》作者的反复告诫，要他更多地遵循莎士比亚而不是席勒的经验。

席勒的传统也没有被完全否定，而且，恩格斯还把文学的高度思想性原则与席勒传统紧密联系在一起：“……您所不无根据地认为德国戏剧具有较大的思想深度和意识到的历史内容，同……完美的融合……”（《马克思恩格斯全集》第二十九卷），但同时席勒的方法本身却遭到了批评，这一点在马克思的论述中表现得特别明显：“我认为，你的最大缺点就是席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”（《马克思恩格斯全集》第二十九卷）。归根到底，马克思的这一评论意味着，在启蒙现实主义新的美学原则

条件下还存在着不足，因为在席勒的方法中显示的，正是使他与“理性时代”其他作家相接近的那种特点。

众所周知，马克思和恩格斯在捍卫现实主义原则时，援引的是莎士比亚、晚期的巴尔扎克、挪威和俄国作家的经验。上面摘引的两段论述直接针对的是德国作者（拉萨尔、敏·考茨基）。对德国社会关系的现实分析仍然是革命后时代作家最重要的任务。

马克思和恩格斯对当时（海涅之后）德国文学之所以持怀疑态度，不仅是由于这一文学相对弱小，而且首先是因为，它（比如，在戏剧中以黑贝尔、路德维希为代表；在散文中以施托姆、拉贝为代表）不符合马克思和恩格斯这些年所有评论中提出的主要条件和要求——依据现实主义方法创作出具有高度概括力的作品。为了理解和评价1848年以后德国足够复杂和混乱的社会关系，首先需要准确和清醒的唯物主义分析。在这种情况下，还应该考虑到恩格斯1886年那些针对席勒所说的足够严厉的话，说是黑格尔尖刻地嘲笑“席勒所传播的那种沉湎于不能实现理想的庸人倾向”（《马克思恩格斯选集》第四卷）。

在八十年代，恩格斯曾坚决地反对自然主义者以现实主义革新者面目出现和企图。于是，在给哈克纳斯的信（1888）中就形成了左拉和巴尔扎克的尖锐对立。梅林在八十至九十年代发展了这条对自然主义者的批评性评价路线。

在针对社会主义文学中的自然主义进行的辩论中，席勒的名誉也得到了恢复——激情与“情景剧”对立起来了。在这里，梅林也发挥了巨大作用，他晚些时候（1905）出版了专门为工人读者所写的席勒的传记。

梅林保持了对马克思和恩格斯美学原则的忠诚（尽管不是永远那么彻底），他不仅对古典遗产（莱辛、席勒、歌德、海涅）问题的研究作出了巨大贡献，而且作为批评家和文学斗争的参加者，他善于对自己时代的文学现象提供原则评价。现在，当我们研究十九世纪下半叶的德国文学时，如果我们不顾及杰出的批评家——马克思主义者弗朗茨·梅林作出过什么评价以及如何作出了这些评价，那是不可能的。

这些年里，德国散文中的光辉名字有施托姆、拉贝、罗伊特。

特奥多尔·施托姆（1817—1888）首先是作为一个杰出的短篇小说大师进入德国文学的。施托姆出生于小城胡苏姆，毕生都是自己小小的、长期处于丹麦统治下的石勒苏益格-荷尔斯泰因社会制度和古老传统的热烈拥护者。1848年反抗丹麦的起义激起了诗人满腔豪情，并且，区域性爱国主义在这个时期很容易和德国统一的思想合拍：1848年战争失败后诗人被迫流亡普鲁士，在那里形成的反普鲁士情绪由于将石勒苏益格-荷尔斯泰

因并入普鲁士(1864)而强化。这样,石勒苏益格-荷尔斯泰因爱国主义在某种程度上局限了作家的题材范围和思想视野,但同时却又用一些标准武装了他,使他能足够严厉地评价整个德国的封建资产阶级现实的许多现象。所以,如果像十九世纪和二十世纪初的批评那样,把施托姆称为地方作家,那是不正确的。施托姆的"地方主义"是他世界观出发的土壤,但它却以自己的方式使他的艺术洞察力变得尖锐起来,使他上升到反映全德国问题的高度。

施托姆把似乎以前曾存在于他家乡的人民国家理想化,他用这一概念来对抗资本主义社会正在日益获胜的个人主义功利天性。他也否定蜕化变质的贵族的道德,批驳普鲁士国家体制的无人性。

施托姆的诗歌在德国文学中占有重要位置。作为一个故乡自然景色的讴歌者,他找到了用来描绘它的感人肺腑的色调,继承了由艾兴多尔夫及其他浪漫主义作家开创的抒情风景描写的传统。施托姆笔下的大自然风光有一种忧郁的气氛。其中尖锐地强调了当前"急风暴雨时代"与过去之间的对比,当然这过去是被浪漫主义地美饰了的,诗人从中看到了理想的宗法制度。他的形象经常是构筑在关于多神教自然认识的民间传说上的,这些民间传说在德国北方广为流传。

施托姆高度评价民歌的旋律。"在这些歌曲中我们可以听到我们生活、我们痛苦的回声,似乎我们大家都参与了它们的诞生"——施托姆短篇小说《茵梦湖》的主人公说道。

施托姆的爱情抒情诗与他的宗法世界观不可分——它传达的既有激情的躁动不安,也有对爱人的无限忠诚,但同时,爱情也变成了极力想脱离杂乱世界的诗人的庇护所。对家庭和家园的崇拜与此紧密相连。施托姆的抒情诗与感伤主义相距甚远,不论它们程度多么轻微。他的诗激烈,思想极度浓缩,感情强烈。

施托姆的抒情诗与当时慕尼黑文学沙龙的偶像——盖贝尔和黑泽作品中表现的形式主义的倾向泾渭分明。施托姆在与盖贝尔的辩论中,甚至强调形式根本不存在,尽管他自己掌握形式很高超,但他一贯地将它服从于艺术意图。约翰内斯·贝希尔在《诗歌自白》中,引用了施托姆的诗《夜莺》作为其技艺的样版,论证他的某些诗段,尽管一字未改,但放到另一个诗段后面,就获得了新的意义。托马斯·曼也指出了施托姆抒情诗中的"高尚、力量、细腻、准确、抒情、飞翔的想象力"。

当人们在谈论施托姆的散文时,总要回忆起他诗意盎然的天赋。他的许多中篇小说都可以看作抒情小说,总体上,施托姆的散文具有抒情散文的许多特点。这首先指的是他早期的中篇小说,这些小说的情节,经常看

起来好似主人公对很久以前感觉的回忆。他最受欢迎的一篇小说《茵梦湖》(1849)就是这样的,它的主人公以深邃的思想性再现了自己当时未能巧妙捍卫的爱情。正是小说《茵梦湖》及施托姆散文其他在性格上与其近似的形象,以及它们的抒情性、它们那对立于现实的浪漫主义理想,为文学史家们提供了论证适用于施托姆的"富有诗意的现实主义"这一概念的动因。

施托姆早期的中篇小说都收入了他的小说集《夏天的故事和诗》(1851)。但是,很快地,多愁善感的、几乎丧失冲突的作品,让位给了载有大量批评因素的小说。在这方面,作家在波茨坦的经历起了重要作用,因为他在这里的一个司法部门担任一个小职务,有可能观察普鲁士的制度。《在官家》(1857)、《在城堡里》(1861)、《在大学里》(1862)这些小说中,吸引作家注意力的是贵族的衰落,等级偏见与人的感情之间的冲突,特别是划分为等级和阶级的社会中人们关系的反自然的、与真正人道主义为敌的性质。

小说《在大学里》(在第二版中更名为《列诺拉》)以紧张的冲突以及冲突的悲剧性解决而显得格外突出。贫家姑娘列诺拉在富家子弟的环境中努力确立自己的平等人格,但她却成了自己对本城相对"精英社会"所抱幻想的牺牲品。

文学史家们不止一次指出,施托姆许多小说具有近似于席勒《阴谋与爱情》情景的某种模式。比如,在写十七世纪事件的历史小说《淹死的人》(1876)中,等级的不平等破坏了画家约翰内斯和容克地主的妹妹之间的幸福,因为身为地主的哥哥强迫妹妹嫁给一个荷尔斯泰因牧师。

375 •

取材于"施秋梅尔式"的故事在1848年后的德国不是什么时代错乱现象,因为十七至十八世纪的许多社会问题都还没有解决。

施托姆的最后一部作品是小说《白马骑士》(1888),它以特别的力量展示了作家的能力。这部小说讲的是在弗里茨兰沿海修建一段不长海堤的故事,在作家笔下出现了一幅巨大的历史壁画,它远远地超出了小说的范围。

主人公霍克·海因是一个有天分的自学成才的人,一个不富裕的农民的儿子,他为建造新型的海堤提出了大胆的设计。文学史家常常把霍克·海因与浮士德相比较。但这不是平行的比较,更多的是反衬。施托姆笔下的英雄在自己身上体现了一个劳动者好学上进的智慧和实践中的颖悟。但他不是被怀疑所压倒,他也不是与否定精神进行斗争。与主人公对立的是因循守旧、不学无术、小私有者的自私自利。

在自然条件十分严酷的这一带居民中流传着一个传说,说是从海中出现的白马是灾难的前兆,霍克·海因的故事就在这一传奇故事的背景上展

开。霍克得到并在暴风骤雨之夜乘骑的白马，在叙述过程中与传说中的灾难的可怕预报者形象逐渐结合在一起。德国北部民间传说的形象赋予了小说特殊的深度。正如托马斯·曼在纪念施托姆的文章中所写的，由于把人的悲剧置于与大自然、与朦胧大海的伟大之勉强可以捉摸的永恒秘密联系中，该小说获得了不可重复的共鸣。主题的这种转折是自古以来就对宇宙有特殊兴趣的德国文学所特有的。托马斯·曼将施托姆与屠格涅夫相比较，他公正地写道，如果说施托姆没有能力写出像《父与子》这样的社会小说的话，那么屠格涅夫，尽管他对自然界的诗意有最细腻的感触，他也不敢做施托姆在《白马骑士》中曾经做过的事。

施托姆以自己的方式丰富了祖国的文学。作家对他亲爱的石勒苏益格-荷尔斯泰因穷乡僻壤之忠实，并没有妨碍他捕捉和揭示他当时的德国社会现实的众多冲突。

威廉·拉贝（1831—1910）是一批当代和历史题材长篇小说和中篇小说的作者。他与施托姆、奥尔巴赫及这一时期其他许多德国散文家不同，在题材上并不与某一特定领域相联系，尽管他的作品的情节也是在某个外乡展开，甚至是在某个大城市展开的，但却是在一个街道的不大、封闭的空间（他的第一部小说名为《麻雀巷的编年史》，1857年）。

拉贝作品的主人公通常都是一个地位卑微的人，经常有点古怪或者不走运。与在法国和其他国家流行的“风俗散文”、俄国“自然主义学派”的随笔和小说不同，拉贝的长篇和中篇小说具有明显的感伤主义和浪漫主义民族传统（青年席勒和让·波尔）的烙印。

拉贝遗产中占有显著位置的是历史题材。有时，与他心爱的主人公——小人物的命运有关的事件也被归入此类。比如，《教师米赫尔·哈兹札记》（1859）就是流浪汉小说的忧郁变种。

在中篇小说《胜利桂冠》（1866）中，悲剧语调、英雄语调和揭露语调复杂地交织在一起，它写的是拿破仑统治德国的年代和反对拿破仑的解放战争，当“每个人都充分获得世界历史中自己那一份”之时。小说中展开了未婚夫死后丧失理智的年轻姑娘路德维卡的悲剧故事。一位在法军中服役的普鲁士军官，决定逃跑到已经从东方开始进攻的德军方面去，但却被抓住，由法国军事法庭判决枪毙了。在对1813年的事件进行激动人心的痛苦讲述时，却对居住在被法军包围的城市中的居民表现出十分的藐视。因为在听说两个中尉向侵略者挑战的勇敢行动时，他们当然是兴高采烈的，但当得知他们被捕时，“大家急急忙忙钻进了自己的老鼠洞中，从洞中竟然还敢伸出自己的头来”。“如果城市居民是另一个样子的表现，如果他们对压迫者敲警钟，那么当然，事情会向另一个方向转化……那么路德维卡就会投

入战斗并参加某支队伍……”如此发出人们在政治上积极起来并采取行动的号召在德国现实主义散文中还是不多见的。

在中篇小说《比措的鹅暴动》(1866)中，拉贝运用了众多的讽刺手法。以显示“渺小如何变成了伟大，而伟大如何变成了渺小”。作者在一开始就定了调门：“我想让别人去讴歌半神的英雄阿喀琉斯……描写少年维特的烦恼……而我想讴歌的是鹅和人民的叫声，浪荡女人霍恩博罗特尔的愤怒、暴力、复仇和赎罪，格雷韦敦克尔的可怕命运。”小说中讽刺的对象是德国只求苟安的人。然而，这里的形象体系却具有双重的含义。关于市长禁止在城里牧鹅并由此产生变故的历史，被用来与法国大革命相对比，由此造成了一种滑稽效果。但在阅读时又产生了“反馈”——革命本身的历史被贬低了，作家的讽刺把革命成果置于了怀疑之下，而且，这里也反映了1848年革命失败后笼罩德国先进社会的失望情绪。

拉贝把小说《饥饿牧师》(1864)、《阿布·台尔凡或者月山还乡记》(1867)和《运尸车》(1870)看作三部曲，尽管它们在情节上相互并没有联系。后两部小说的题目揭示了它们情节非常明显的象征意义。阿布·台尔凡是一个杜撰的非洲国家，主人公在那里作了七年奴隶。但当主人公碰到德意志公国的制度时，主人公确信，它们一点也不比阿布·台尔凡存在的制度好。小说《运尸车》中还有一个象征物更加灰暗——看来不无叔本华悲观主义构想的影响，这指的是用来运瘟疫年死人的平板大车。在死神面前人人平等的思想，在拉贝笔下被用来强调，等级差别和小说中许多人物进行的争权夺利毫无意义。

最有趣的是小说《饥饿牧师》。在该书的上下文中，“饥饿”一词有多重意义。这个词包含有《圣经》格言：“饥渴慕义的人有福了。”在小说中靴匠的儿子维翰·温维尔什就是这样的渴望者，他诚实，对人善良。从童年时代起(从穷孩子学校的同窗到大学同学)小商人的儿子莫泽斯·弗罗登施泰因就与他肩并肩走过生活的道路。但随着年龄的增长，他们之间的鸿沟增大了。于是莫泽斯的“饥饿”、“渴望”有了另外的含义：他对名誉、金钱贪得无厌，他自私，道德上十分卑劣，很容易昧良心。约翰仍然十分贫穷，当他最终获得了教区神甫——“饥饿牧师”的位置时，已经在直接意义上是真正饥饿的了。在这两种思想的对比中，有着苦涩的真理，而拉贝把它标志出来，创作了现实主义的小说，成了那个年代德国文学引人注目的现象。

年复一年地，在拉贝的小说中越来越多地暴露出资产阶级以金钱利益为胜负评判标准的思想。

在他晚期优秀小说之一《福格桑档案》(1896)中，美国变成了“金钱就是上帝”的新时代的象征。许多小说的主题和情节在这部小说中结成了一

个统一的结。作者似乎是在重新体验他先前小说的情景，不慌不忙地，同时激动地讲述着他亲近的人物、帕斯哈尔山下郊区的居民，他们原来是邻居，彼此相互了解，他们每个人的一生都是在其他人的眼皮底下度过的…… 讲述了一代人的历史——在这个时期宗法制度消亡了，“不仅掠夺了花园还掠杀了鸟儿”，郊区建满了工厂、高楼大厦，但主要的是生活磨碎了人们的命运，把小镇上的每个人都投进了这些历史变革的旋涡。

在主人公韦尔滕的形象中，作者似乎结合了艾兴多尔夫塑造的游手好闲的人及霍夫曼的献身者的特点。他的整个行为不是按周围世界通行的标准进行的。他的整个一生都被对海伦的深厚感情鼓舞着，他们俩都意识到，他们彼此都是为对方而出生的。（她在他死后说道：“我们总是在相互寻找”。）但她的生活却注定她要成为美国百万富翁的妻子，而他则成为一个无家可归的流浪汉。

小说中讲述人的角色被交予韦尔滕的同龄人卡尔·克隆哈尔特来担当。克隆哈尔特本人则走的是一条“正道”，以便成为一个正派的“高级官员”，于是，他在社会阶梯上爬得越高，他就越远地离开了儿时的同窗好友和邻居。但现在，当韦尔滕死后，在编写福格桑镇及其居民的大事记时，克隆哈尔特逐渐相信，他写韦尔滕好难好难：“我得到了我想得到的一切，而他呢，正如人们常说的——一无所有。但是，我必须努力克制自己，才能使我不对他产生嫉妒……”

充满诗意的天性和庸俗天性之间的典型浪漫主义争论变成了叙述的中心。但与世纪之初的浪漫主义者们不同，拉贝更尖锐地突出了这一对立的社会意义，运用了从当代现实中得出的更加精确的概念。作家评论的不只是克隆哈尔特在德国的飞黄腾达，而且还评论了海伦在美国由美元决定的命运，对于海伦的母亲来说，这些美元比韦尔滕的爱情和忠诚要实在得多。周围的人不明白、不想明白也不能明白韦尔滕的动机，他们害怕他，正如克隆哈尔特的妻子所说，是因为“他在这个世界上没有任何财产，而且，特别令人忧虑和无可救药的是，他根本不想有财产”。但即使是她，虽然被这个人吓怕了，她也只不过是朦胧地猜测他不被人所理解的优势。

·377

《福格桑档案》是拉贝创作历程的一个总结。当他在创作它的时候——即世纪末，已进入帝国主义阶段的德国正面临着新的问题。而他却继续思考着 1848 年之后时代的道德问题。这些问题中有许多还是浪漫主义者提出来的。拉贝与浪漫主义问题范围的联系在他整个创作历程中都一直保持着，但他作为一个现实主义作家，却是依据自己时代的社会经验来解决这些“可诅咒的问题”的。

在主题范围主要局限于自己家乡的现实主义作家中，弗里茨·罗伊特

(1810—1874)占据着显要位置,他的生活和创作与德国北部的梅克伦堡是紧密联系在一起的。

罗伊特的一生十分坎坷。在二十三岁时,因参加大学高年级学生的反对派运动而被捕并判死刑(因“背叛祖国”和“侮辱皇帝陛下”罪),后又改判监禁在城堡。直到1840年才遇赦重获自由。

他写作用的是低地德语。在他的诗集《音和韵》(1853)中,就已经现实主义地重现了梅克伦堡农村的日常生活和社会苦难,描绘了农村类型的多姿多彩,在他稍晚时候的长诗《无权》(1857)以及特别是散文中,这些东西展示得更充分。

与当时那些在宗法主义的乡村寻找道德和社会理想的现实主义作家不同,罗伊特作品中对当时现实的严厉批评没有丝毫的宗法主义幻想。他大胆地指出农民和雇农的赤贫状态、被压迫、不学无术,同时又揭露生活新主人的厚颜无耻、自私自利、残酷无情。他的作品始终贯穿着幽默,而且这并不降低刻画的尖锐程度。

罗伊特的中心作品是他的三部曲:《当法国人占领的时候》(1859)、《当我坐牢的时候》(1862)、《我当农场管家的时候》(1862—1864)。所有这三部作品都具有自传的性质,但其中心却是人民的生活、普通人的命运,其中包括坐牢时难友的命运。

1870年德国统一时罗伊特持欢迎的态度,他把这看作摆脱小国贫穷的现实出路。

弗里德里希·施皮尔哈根(1829—1911)的小说在当时的人们、首先是进步民众(包括俄国人)当中十分受欢迎。

施皮尔哈根的世界观既不以彻底性,也不以独立性见长。三月前的革命民主主义的思想很容易与他革命后时代的改良主义幻想结合在一起,但这并不妨碍作家批判资产阶级自由主义并抱着同情态度描写社会主义思想的拥护者,当然他对社会主义思想的领悟仍然是十分肤浅的,因为他主要是通过拉萨尔的活动来领悟社会主义思想,把拉萨尔当成自己时代的英雄。

施皮尔哈根的主要功绩(以及他在当时时代人们中成功的秘密)是他善于巧妙响应时代的潮流,反映各种政治构想的冲突,尽管这些政治构想有时带有过客的性质,然而在当时时代却是大众迫切关心的。施皮尔哈根的主要作品有:《未确定的本性》(1861)、《寡不敌众》(1867)、《铁锤与铁砧》(1869)、《急流》(1876)。

在施皮尔哈根人物众多的小说中描绘了德国社会的宽广断面,展现了它不同的阶级,特别是贵族、资产阶级、知识分子展现得最充分;工人阶级

只是作为受苦受难、时不时自发造反的群众偶尔出现。统治阶级在总体上是被尖锐批判的，虽然偶尔也碰到比如高尚的贵族、宗法传统的代表等。比如，在《寡不敌众》这部小说里，虽然有令人生厌的公爵，但旁边也有一个同情人们、聪明而人道的国王。

这部两卷集小说的所有情节线索都交织在主角——医生、政论作家和社会活动家——莱奥身上，他取得了国王的信任，想在国家内部进行激进的改革，首先是要改变工人阶级的命运。"我坚信，"他说，"当局和某些个人势力掌握着人民的命运。"他认为自己也是这样的个人。小说以莱奥的所有计划破灭而告结束。结局十分矫揉造作：四个正面主人公一个接一个死亡了。小说《铁锤和铁砧》(1868)在情节合理性和人物性格的可信性上是比较成功的，是以"教育小说"的传统写的。作者依据的是歌德所说每个人同时既是铁锤又是铁砧的说法，即每个人在成长时，既经受周围世界的影响，同时又在极力积极影响这个世界。

· 378

现实主义作家施皮尔哈根的弱点，还表现在他对世界的分析含糊不清，就如"青年德意志"的作家们一样。这种分析最终转换成出自作者错误理解的倾向性，并结合了一种幼稚的信仰，以为他对当权者的呼吁会打动后者的心。

他的小说在技巧上很像是欧仁·苏和摹拟性的法国抒情小说。与同时代的有局限地吸收了浪漫主义传统的德国现实主义散文不同，施皮尔哈根只不过是借用了浪漫主义刻板公式而已。

然而，浪漫主义的传统也不总是像施皮尔哈根那样，被肤浅地接受。独特突变的浪漫主义决定了黑贝尔历史剧的内容和风格，使它们成了德国文学一个引人注目的现象。

弗里德里希·黑贝尔(1813—1863)是四十年代初进入文学创作的(悲剧《犹滴》,1840年;《诗歌》,1842年)。他对当时的民主运动冷眼旁观，对革命也不抱好感。他认为，艺术是不与政治发生关系的。他的诗歌经常是对人的命运、对人之自由意志的边界在何处进行的哲学思考。大自然及其永恒的旋涡使人觉得，他自己也是这一不可逆转的自身封闭的运动的一部分。

黑贝尔对悲剧问题思考很多。在他笔下，他对悲剧的构想是矛盾的，这与他对个人作用的矛盾理解紧密相关。一方面，他对单独个人不顾占统治地位的规章制度而按自己意志行动的权利表示怀疑，所以在他的戏剧中，几乎所有敢作敢为的人都命丧黄泉。另一方面，他又认为，历史运动、社会生活中大的转折(这里，使用"进步"一词是不恰当的，因为作家总是怀疑进步的可能性)都是取决于杰出个人的意志。

正因如此,《圣经》中关于犹太姑娘犹滴杀死了包围她们城市的亚述将领何乐弗尼的故事才吸引了黑贝尔的注意,这不是偶然的。对于黑贝尔来说,何乐弗尼就是这样掌握着人民命运的杰出个人的典范。犹滴被何乐弗尼的伟大和男性魅力所折服,她杀死他不是因为他是韦蒂努亚的敌人,而是因为他侮辱了她身为女性的尊严——不把她当作一个平等的人,而是把她作为许多女奴隶中的一个。

这样,看不清时代进步的黑贝尔,自己与自己展开了争论,他似乎是要反映"青年德意志"作家发展的众多倾向之一——妇女解放思想,用它来为自己关于妇女尊严和人的尊严的主张辩解。然而,妇女解放的思想本身却与《犹滴》的作者格格不入。

他首先感兴趣的是人们命中注定不祥的欲望,一些不受合理监督的欲望。

在黑贝尔的创作中,《玛丽娅·玛格达莱娜》(1843)是出乎意料的也是他唯一一部现代题材的正剧。常常有人指出它与席勒的《阴谋与爱情》的继承性。但是,如果说席勒作品的冲突具有尖锐的社会政治性质的话,那么,黑贝尔的这一作品却局限于道德范围。在《玛丽娅·玛格达莱娜》之后,黑贝尔就再也没回到现代题材。

在革命那一年,黑贝尔创作了悲剧《赫罗德斯和玛丽安娜》,紧接着又创作了《阿格妮丝·贝尔瑙厄》(1851)、《吉格斯和他的戒指》(1854),1860年又完成从1855年开始的三部曲《尼伯龙根》。死亡中断了剧作家正在创作的俄罗斯历史悲剧《德米特里乌斯》。正是在这些悲剧中最充分地反映了由他制定的悲剧构想。

在《赫罗德斯和玛丽安娜》中,黑贝尔在某种程度上继续了《犹滴》的主题。与重大转折关头(屋大维和安东尼的斗争及这一斗争对近东命运的影响)紧密相关的历史事件只构成刻画主要人物之间冲突的背景,首先是分析玛丽安娜心理状态的背景,因为随着女主人公越来越意识到自己的无助以及自己在统治全国的丈夫面前的无权,她对赫罗德斯的忠诚爱情就愈是经受着严峻的考验。

379·

按照黑贝尔的意图,悲剧《吉格斯和他的戒指》应具有更加广泛的全人类的意义。国王坎道勒斯是一个敢作敢为的人,决心改革国内的制度和习俗。他不是一个篡位者或者不在乎权力的统治者,而是一个按自己和理智和心灵的启示行事的人。他是赫拉克勒斯家族最后一位,但是,正如他所承认的:

……赫拉克勒斯能做的,我却做不到。

靠他的遗产过活，令人自豪，
可与他相比，我实在显得太弱小。

黑贝尔认为，世界不能经受任何破坏，而传统（不论是政治的还是道德的）都是神圣的。所以，当坎道勒斯只是刚破坏一点秩序：为了夸耀自己妻子罗多帕的美貌，他让她赤身裸体地展示在吉格斯面前，——这种违反社会生活常规的行为导致了一系列事件，最终导致了坎道勒斯和罗多帕的死亡。在这部剧中，坎道勒斯在与吉格斯的最后对话中所说的话——“世界之梦”任何时候都不应该被打扰——在随后几十年里多次成为尖锐意识形态争论的导火索。二十世纪，约翰内斯·贝希尔在关于列宁的诗中用这句话建立了自己著名的反衬：“他让世界从冬眠中苏醒”（直接引用黑贝尔的原诗）。

在革命后的十年里十分普及的《尼伯龙根》的故事，以其古老叙事文学中对性格与紧张的欲望之间尖锐刻画的冲突吸引了黑贝尔。他创作的《尼伯龙根三部曲》（《长角的齐格菲》、《齐格菲之死》、《克里姆希尔达的报复》）试图更充分更全面地刻画作为各个主要人物行为基础的心理动机。

尽管黑贝尔对各种政治倾向普遍不快，但他也没能摆脱从其源头就有的抬高德意志民族的倾向。悲剧的结局有明显的倾向性，结尾中叙事文学各主人公之死意味着多神教世界的覆灭和基督教人文主义原则的胜利。

黑贝尔娶了维也纳剧院一个女演员为妻，所以他的后半生一直在奥地利首都度过。奥地利的社会条件比起德国来，更加不利于他艺术视觉的深化。他缺乏全欧洲的先进经验，而他也不寻求接受这种先进经验。叔本华的哲学尽管没完全控制他，仍然加深了他对历史进程的保守认识。

在布莱希特1920年的记事本中，有一段十分精彩的记载。布莱希特高度评价黑贝尔的许多诗歌：“这些诗歌中有些极好的东西（当然也有一些胡说八道的东西！）。多么深刻的感情和多么鲜明而大胆的诗学意志！有许多纯粹德意志的东西（秋天的、凉爽的、深刻的和平淡无奇的！）”。但布莱希特严厉地批判黑贝尔在悲剧领域的探索：“我越来越感觉到，黑贝尔所选择的道路是一条绝路。使我们全神贯注的不是命运彻底摧毁一个伟人时姿势的宏伟，而是人本身，他的命运只是在展示他。”

布莱希特正确地定义了黑贝尔戏剧的力量和弱点。黑贝尔本人在行将就木时也承认：“我对世界并不了解，而我了解人。”黑贝尔没有充分掌握描绘局势、现实历史环境的艺术。

他设计了一个假定的情境，让自己的主人公穿上历史的服装，常常把他

们置于刻不容缓的条件中。由于不能辩证地理解人和社会的相互关系，剧作家就极力理解个性在其内在发展中的秘密。黑贝尔笔下沉湎于恶的主人公似乎在问自己："可以吗?"而失去道德准则的人就获得了按自己的恶意随心所欲地行动的权利。黑贝尔的技巧就正是表现在这种对恶的、非人道动因的分析上。他研究了现代意识的危险转折，这些转折预示的是二十世纪反动派仇视人类的理论和仇视人类的实践。正如用另一种艺术形态创作的瓦格纳一样，黑贝尔感觉到了一种东西的现实性，尽管这种东西的时代还没浮现到社会现实表面、还隐蔽在相对稳定的生活方式的覆盖之下。也许，正是这种表面的稳定性，才迫使黑贝尔首先选择了历史服装和臆造的情景，因为只有这样，才容许他说出他所了解的有关人的东西。

剧作家奥托·路德维希(1813—1865)的活动在许多方面与黑贝尔的创作探索是相呼应的。他与黑贝尔一样持保守立场，对任何改良社会的计划都持怀疑的评价。

悲剧《世袭的林务官》(1850)就其冲突的性质来说，与黑贝尔的《玛丽娅·玛格达莱娜》差不多。还可以指出一些它与浪漫主义厄运悲剧有联系的特点，用梅林的话说，路德维希的主人公会使人想起克莱斯特小说中的科尔哈斯。路德维希描写的悲剧冲突本身，只在落后的德国条件下才是可思议的：基督徒乌尔里希向地主争取自己的权利，但他理解的这一权利却是要作为地主森林中的世袭林务官世代为他服务。只有在德国的公国里才能找到把当仆从的义务看作自己权利的主人公！他至死也未明白，为什么他的宗法立场会让人吃惊，老板与工人的资产阶级新关系让他大感惊异。

380·

路德维希至少拟订了十部取材于历史体裁的戏剧的提纲，但完成的只有一部，这就是《马卡韦伊》(1854)，人们常常将这部戏与黑贝尔的《犹滴》相提并论。这部戏取材于一则旧约故事，主人公是马卡韦伊，但是，剧作家在对时代风貌进行鲜明素描时，仍然使自己的悲剧停留在光辉的历史风格上，并没足够明确地揭示出所描写的冲突的含义。路德维希远没有像黑贝尔一样，令自己的作品达到悲剧冲突的白热化程度。

路德维希在戏剧理论上做了大量工作。死后出版了他所著的《莎士比亚研究》(1871)，在这些作品中，他以深刻的理解讲述了莎士比亚性格刻画的现实主义技巧，并把他与席勒进行对比。路德维希在理论上揭示了现实主义的本质，这比他作为剧作家所表现的更充分更精确。

德国历史戏剧还有一位作者，这就是著名的政治活动家和德国工人运动的领导人之一费迪南德·拉萨尔(1825—1864)。不过，他只写了唯一一个剧本——悲剧《弗兰茨·冯·济金根》(1859)，该剧描写的是1525

年伟大的农民战争前夜的事件。对于十九世纪五十至六十年代的德国文学来说,叙述这样一个急风暴雨似的时代本身就是一个新的和大胆的举动。《弗兰茨·冯·济金根》是这个时代唯一一部革命悲剧,并且是直接探讨遭到失败的1848—1849年革命经验的悲剧。卡尔·马克思在给拉萨尔的信中写道:“您所构想的冲突不仅是悲剧性的,而且是使1848—1849年的革命政党必然灭亡的悲剧性的冲突”(《马克思恩格斯全集》第二十九卷)。马克思以此肯定了这一题材的现实迫切性,同时又对选择济金根作为主人公的正确性表示了怀疑。以马克思和恩格斯为一方,拉萨尔为另一方,他们之间的分歧具有政治性质,主要是由于拉萨尔对农民运动估计不足造成的。但是,还应该考虑到,历史上的济金根与拉萨尔悲剧中的济金根不能完全被视为同一个人。拉萨尔辩解说,他是有意识地把自己的主人公理想化了,假设了他与农民结盟的可能性,并且把悲剧原因归咎于他行动的不彻底不果断,这会使任何一个革命者遭受失败的威胁。这就是在总结1848年的经验时,拉萨尔笔下的济金根(而不是历史上的济金根)的教训之所在。在美学方面,拉萨尔的戏剧(吸取了启蒙现实主义某些教训)毗连于革命前夕的文学传统,特别是古茨科夫的戏剧,其戏剧把作品内容归结为凸现出来的思想倾向。这也就引起马克思和恩格斯对拉萨尔的责备,说他不该对三月革命前十年里作家们视为榜样和典范的席勒如此顶礼膜拜。

威廉·理查德·瓦格纳(1813—1863)的创作是德国文学一个杰出的现象,他是一个思想家、剧作家、作曲家、导演和艺术理论家。作为作曲家的瓦格纳享有世界声誉。同时,瓦格纳摒弃传统的歌剧剧本,把创作音乐剧——也就是将诗歌和音乐有机地结合在一起的作品——作为自己的任务,他是以新思想和新形象丰富德国文学的独树一帜的剧作家。

作为剧作家的瓦格纳提出了尖锐而复杂的课题,他深受巨大的热情和歌剧从未运用过的心理感受辩证法所吸引——“到那时之间,还没有演唱过任何一种如此复杂地深思熟虑过的、如此在精神上精雕细琢过的、专用于演唱的东西”(托马斯·曼)。

瓦格纳的精神世界异常活跃:他不仅仅是经历过困难的探索道路,积极、热情地对当时的事件做出反应,他亦真诚地为自己的思想、自己对世界的态度饱受煎熬。所有同时代人都指出了他的执著、他的永不安分及其非凡的工作能力。他把四分之一世纪的时间都消耗在《尼伯龙根的指环》的创作上。但这不是意图平静地酝酿成熟的二十几年。在这个意义上瓦格纳的确可以与《浮士德》的作者相提并论。然而尽管研究者们有时将这两人

作某种类比，但大多数时候显然是没有根据的。在魏玛的两个天才中[①]，从其探索的热情、劳心费神、执著来讲，瓦格纳更接近席勒。

瓦格纳创作新型音乐剧的意图是在浪漫主义美学的影响下形成的，这381·首先指的是恩斯特·提奥多尔·霍夫曼的言论和创作中最鲜明体现的艺术综合思想。然而，瓦格纳自己的美学思想却是在浪漫主义时代行将结束时形成的。在十九世纪四十年代初期，费尔巴哈的哲学思想、蒲鲁东以及德国"真正的社会主义者"的社会思想曾对他施加了巨大的影响。

在瓦格纳1842年逗留巴黎期间，瓦格纳反资产阶级的情绪得到了加强。特别是他毫不妥协地反对艺术屈从于金钱利益。

瓦格纳歌剧的早期歌词没有什么独特的地方。他第一部重要的音乐剧《黎恩济》(词-1838年，音乐-1840年)是以英国作家布沃-李顿小说的情节为基础写的。《漂泊的荷兰人》(词-1840年，曲-1841年)是瓦格纳以自己的题材创作的歌剧。这部歌剧及其后来的早期歌剧《汤豪泽》(词-1843年，曲-1845年)和《洛恩格林》(词-1845年，曲-1848年)的主人公，都是悲剧性的、孤独的。

瓦格纳继续发展了晚期浪漫主义的一个主题——杰出个人与周围人们的疏远，因为他们不能评价这种人——首先是具有能洞悉世界秘密之天赋的艺术家——的高尚大胆的精神志向。但瓦格纳对这一主题用新的方式进行了重新思索。

诺瓦利斯曾经把海因里希·冯·奥夫特丁根作为自己小说的主人公，并且毫不尊重他的真实传记，在读者面前肆意发挥他探索的历史，描写他认识世界之广达到了浪漫主义的无所不包的程度，其规模对于原型来说简直不可思议。在瓦格纳的戏剧中，中世纪的骑士抒情诗歌手汤豪泽(瓦格纳把他与海因里希·冯·奥夫特丁根视为同一个人)被迫要在由多情的异教徒维纳斯与虔诚的基督徒伊丽莎白所代表的两个世界之间进行选择。

瓦格纳与诺瓦利斯一样，根本不关心对过去的历史进行研究——因为对于十三世纪来说，诗人描写的异教徒与基督徒那种形态的冲突实际根本不存在。他们两人——不论是诺瓦利斯还是瓦格纳——都是在建立自己的神话、自己预定形象的世界。《汤豪泽》是由阅读过费尔巴哈的剧作家写的。体现在维纳斯崇拜中的肉体欲望，对于他来说，只不过是人之生活其中的有血有肉的物质世界的一个方面。同时，他把对于精神价值的探求概

---

① 魏玛是德国东部城市。1815年起为萨克森-魏玛-爱森纳赫大公国首府(至1918年)。十八世纪后半叶和十九世纪初是德国启蒙运动的最大中心。1775—1832年歌德居住于此，1799—1805年席勒居住于此。——译注

念置于所有这一切的对立面。瓦格纳笔下的中世纪骑士抒情诗歌手不知安宁为何物：在他的胸中，就如歌德笔下的浮士德一样，生存着两个灵魂——“相互格格不入且渴望分离”的灵魂。而这也是主人公之伟大及其高踞于周围人们——包括教皇——之上的原因。拒绝汤豪泽忏悔的教皇的过分严肃主义遭到了失败：教皇的权杖布满了绿色的嫩芽，尽管教皇庄严地宣称：“只要我的这根权杖不长满新鲜的嫩绿，你就绝对逃不掉地狱的惩罚。”

晚些时候（1860）瓦格纳在《未来的音乐》一文中写道，《汤豪泽》与歌剧本身的区别在于，他的《汤豪泽》的基础是“诗剧歌词，所以不论在它的意图中还是在它的演出中，都没有对歌剧脚本陈腐要求的丝毫让步”。剧本的剧作艺术得到了音乐的剧作艺术的支持。之所以能够达到这一点，除了通常的由作曲家细致入微地制定的引起联想的类比手法或者主导主题手法之外，每个主人公、每个现象、每个思想都拥有自己的音乐旋律，在整个作品中旋律以不同变形一直伴随着它们，特别是瓦格纳的晚期歌剧中尤其如此。思想在歌剧中变成了旋律，变成了用于识别的符号。如此阐释主题及随后的主题对比，不仅对歌剧的发展，而且对小说艺术都施加了影响，比如，在托马斯・曼的细节主题对比中对主题的主导就运用了瓦格纳的方式。

瓦格纳的主题在三月革命前的年代就已清晰地确定了——这就是个人在当代的命运。

展示这一主题的形式也已找到——这就是取自神话中的冲突和形象。

瓦格纳是在德累斯顿、在宫廷乐队指挥任上碰上1848年的革命的。他在自己的好朋友、同一乐队的指挥雷克尔的影响下参加了社会斗争，在雷克尔主编的《人民传单》报上发表战斗文章，曾有一段时间雷克尔还任命他当了编辑。

他的文章充满了抽象的革命激情，但在精神上十分激进。“所有存在的一切都应该死亡，这是永恒的自然规律，这是生活的必然基础；所以永恒破坏性的我（指革命）要执行这一规律并建立永恒的新生活。我要从根本上破坏你们赖以生活的旧秩序，因为它是建立在罪恶之上的。”（摘自《革命》一文，1849年）

1849年5月，瓦格纳参加了由雷克尔及其朋友巴枯宁领导的德累斯顿起义。　・382

起义失败后，瓦格纳在李斯特的协助下，得以逃到瑞士——几个德意志国家都在通缉他这个“危险的国家罪犯”（而雷克尔和巴枯宁则被判处了死刑，稍晚些时候改为监禁）。

侨居的十年对于瓦格纳来说虽然十分艰苦，但同时却充满了紧张的活动。他写出了关于音乐剧美学的一系列文章，同时创作音乐剧，这些音乐

剧的设想还在革命之前的时期就有了。他的创作曾因为他作为指挥的巡回演出而中断：1863 年他在彼得堡和莫斯科举办了音乐会。

这时期最重要的美学成果是瓦格纳的著作《艺术与革命》(1849)。瓦格纳赞美“希腊人民具有不可企及的真实的和美感的艺术”。正是为了与艺术家在当代世界的地位相对比，他指出，在希腊半圆形露天剧场中人民占有三万个座位，以便在诸如埃斯库罗斯的《普罗米修斯》这样最伟大的艺术呈现中来认识自己。瓦格纳正是将自己的人文主义理想与雅典城市国家的繁荣时期相联系，不仅否定罗马时期的，而且否定晚期希腊的文化典型。

在瓦格纳的这一著作中，基督教作为敌视艺术的存在受到尖锐的批评。正是在反对贬低个人、反对他认为是各时期基督教主要标志之伪善的愤怒辩论中，瓦格纳提出了自己的纲领性公式：“艺术——这是和谐的、感情上美好的个人与发展中的自然最充分适应的最高表现。”

但瓦格纳最主要的打击是针对现代“工业”，即针对资本主义的。希腊的赫尔墨斯体现的是宙斯的经营思想，罗马人的墨丘利成了进取精神的象征甚至骗子和狡猾之人的保护神。

照瓦格纳的说法，这就是当代世界之神，“最神圣最高尚的五分利息之神，我们当代艺术的主人和支配者”。

这样的艺术使得一切与艺术接触的东西都变得“急功近利，没有道德水准，剥夺了人的面貌”。这首先指的是剧院，尽管剧院的发展造成了我们文明繁荣的印象，“但是，这种表面的繁荣是腐朽的社会制度，那种空洞的、无灵魂的和反自然的社会制度的不育之花”。

在揭露当时那种“上帝就是金钱，而宗教就是发财”的社会时，瓦格纳认为，当代的真正艺术是革命的，因为它“只有处于反对派中才能生存”。也只有“全人类的大革命……才能把真正的艺术作为礼物送给我们”。

但是，作者从这种分析中得出的结论具有混乱的、不确定的性质。他提出了一系列旨在提高现存社会范畴艺术的措施(比如建立不依赖于提供金钱的人的剧院，依赖市政当局让百姓无偿看戏的剧院)。同时他指出，只借助艺术还不能达到人类发展的高水平——要达到人类发展的高水平有赖于“未来不可避免的社会大革命”。

1854 年，瓦格纳读了叔本华的《作为意志和表象的世界》一书。在这些年的通信中(包括给正在萨克森一所监狱服刑的雷克尔的信)，瓦格纳坚持不懈地宣传叔本华的思想，但同时又强调，这些思想只不过证明了他由生活经验中独自得出的那些想法。这里指的是抛弃先前的幻想，抛弃那种认为光明的未来会来到的抽象乐观信念。还可以假设，瓦格纳之所以被叔本

华所吸引，是因为叔本华将音乐与其他艺术相提并论这一点。

歌剧《特里斯丹和绮瑟》（词-1857年，曲-1859年）表现了瓦格纳因个人悲剧变得复杂的毫无出路的悲观世界观。在瓦格纳任何一部歌剧中，死亡的主题都没有获得过像这部戏里所呈现的意义，而且在整个德国浪漫主义文学中，都很难找到一部像瓦格纳此剧本那样具有如此灰暗和毫无出路感觉的作品。他实质上是彻底改变了这一古老的爱情故事。

正如苏联音乐研究家德鲁斯金所写，“他写的不是一部关于爱情的歌剧，而是一部关于爱情的痛苦的歌剧，他赞美的不是生活，而是赞美给人带来安宁使人免受痛苦的死亡”。

在这复杂的混合物中，奏响的是叔本华悲观哲学的回声，以及诺瓦利斯《夜颂》和弗里德里希·施莱格尔《露西达》的旋律。

但作为思想家和艺术家的瓦格纳的伟大也在于此，他没有故步自封，没有将此刻找到的东西变成系统和教条，而是继续前进，寻找描绘世界的新方法。

于是他的下一部歌剧《纽伦堡的名歌手》（词-1861年，曲-1867年）向我们展示了完全不同的瓦格纳。似乎任何叔本华的影响都不曾存在过一样。在苏联文学研究和音乐研究中，这部歌剧甚至被称作现实主义歌剧，似乎令它的作者超越了他整个创作生涯中十分典型的浪漫主义艺术体系。

当然，即使在这里，展示在我们面前的仍然是浪漫主义的纽伦堡手工业者（就如霍夫曼短篇小说《箍桶匠马尔丁和他的帮工》中的一样）。但瓦格纳在这里确实舍弃了神话和传奇土壤，转而借鉴鞋匠的历史形象——工匠诗人汉斯·萨克斯——并且把这一形象放在他的朋友与手艺和歌唱的对手圈子里加以展现。

瓦格纳的中心作品、他对他当时文明命运思考的结晶是四部曲《尼伯龙根的指环》。这部歌剧创作于他侨居的初期（《莱茵河的黄金》，词-1852年，曲-1854年；《瓦尔基里》，词-1852年，曲-1856年；《齐格菲》，词-1851—1852年，曲-1871年；《众神之死》，词-1848—1852年，曲-1874年），在许多场合，歌词的创作和乐曲的写作之间间隔许多年。特别是《众神之死》，从创作剧本到完成作曲经历了二十六年。《指环》第一次完整演出是在1876年8月。

《指环》是瓦格纳一生心血的结晶，反映了他几乎全部认识历程。在长达四分之一世纪的时间里，起初的意图经历了发展和重新思考的过程。瓦格纳是从《齐格菲之死》开始的（起初称为四部曲《众神之死》或者《众神的黄昏》的结束部分）。按照革命之前年代形成的意图，这应该是关于一个年轻、勇敢、坦诚的英雄的戏，他应该体现人类优秀品质，首先是自由和敢作

敢为的精神。但是，在写好了《齐格菲》之后，瓦格纳又挖掘了神话的深层并研究了英雄以前的经历、更古老的（与德国的《尼伯龙根之歌》相比）斯堪的那维亚版本。他不是把人甚至神作为演出的参加者，而是某些亘古以来的自然力，把它们人格化为在莱茵河底守护着黄金的莱茵河的女儿们、巨人法佐尔和法夫内尔、尼伯龙根丑矮人阿尔贝里赫和米姆等形象。仙女埃尔达代表大地和命运，仙女洛杰是火神。齐格菲的形象成了众神和英雄们巨大而完整的充满悲剧成分的系谱——通往蛮荒远古的系谱中的小环节。

第一部歌剧的剧情在莱茵河微绿的半明半暗中展开。整个三部曲的背景交代（呈示部）都属于蛮荒的混沌时代。莱茵河的女儿们向阿尔贝里赫饶舌，说出关于她们守卫的黄金的致命秘密成为悲剧的开端。用这里的黄金打造的指环将会使拥有它的人成为世界的主宰，但是要拥有这枚指环的条件则是完全抛弃爱。实际上就是抛弃所有的人类感情。

阿尔贝里赫一边说着"从今以后我诅咒爱情"，一边把黄金抢到手里，于是，从这一刻起，在整个四部曲中都布满了暴行、欺骗、背叛，而且所有的人，靠机智、勇敢或者阴谋诡计夺取到尼伯龙根打造的指环的人，一个接一个死亡了。到四部曲最后一部分，连齐格菲也死亡了，成了恶毒而报复心重的哈根的牺牲品。这样，瓦格纳就在这里建立了具有巨大综合力量的悲剧结局。按瓦格纳的构想，死的不仅是他钟爱的英雄。要知道，对于瓦格纳来说，齐格菲体现的是青春，还有生活的欢乐、英雄主义的不妥协性，以及对自由、公正的永恒追求。立在这个形象后面的，是未来的理想，尽管瓦格纳对这未来的想象是那么模糊。齐格菲在史诗般的、规模宏大的、囊括整个世界命运的悲剧中的死去，意味着理想的破灭。所以神话剧以世界性的大灾难而告结束。在哀乐声中，瓦格纳让人们重新回忆起齐格菲的整个故事。送葬篝火变成了笼罩众神宫殿瓦尔加拉宫①的大火灾的开端。而莱茵河的波浪冲走了导致毁灭的指环。圆圈合拢了，黄金又回到原始的混沌状态。

《尼伯龙根的指环》中演绎的神话悲剧构想非常复杂——它不是浮在表面，也不是一下子就能为读者和听众所理解。它之所以复杂，至少有两个方面构成。四部曲的构想反映了瓦格纳本人的历程，反映了他的观点的进化，循序渐进的观点受到蒲鲁东、费尔巴哈、巴枯宁、叔本华的交替影响，但是主要的，是源自他本身探索的热情。对于现实的印象和同时代人的影响，他以艺术家的身份进行思考，并以艺术家的身份探索形象地体现他饱

① 瓦尔加拉宫是斯堪的那维亚神话中供阵亡的将士灵魂游憩的一座豪华宫殿。——译注

经痛苦后所得思想的途径。于是就有了第二方面——对能够体现他探索规模的史诗般形式的探索。他只用划时代的概念进行思考，思索的是欧洲文明的命运。从德国现实中攫取的形象，在他看来不足以表达他的思想。 · 384

比如，《指环》的问题范围近似于巴尔扎克在《驴皮记》中所反映的主题：黄金的权威使人成为人中第一人，强中最强者，但它却具有毁灭的因素。巴尔扎克也是采用幻想的情节，把它引进再现法国现实的叙述中。瓦格纳扩大了规模，使思想更尖锐，选择了小说人物的特殊性。他透彻地将黄金的威力与抛弃爱相联系，因此加强并强调了私有制意识的反人道自私本质。瓦格纳在临死前不久，曾自己破解过这些思想的具体历史含义："如果我们设想一下，在尼伯龙根手里不是带来不幸的指环，而是交易所的皮包，那么我们就会得到世界虚幻统治者可怕形象的完整画面。"(1881)

人们常常在批评中指出革命时期的瓦格纳与晚期瓦格纳之间的矛盾，《指环》构想的改变与此紧密相关。确实，年轻剧作家(费尔巴哈的崇拜者)的乐观主义与1854年他读了叔本华的著作以后形成的悲观主义之间的差别十分惹眼。然而，从乐观主义到悲观主义的过渡不能视为拒绝进步观点(因为我们在这一道路上还遇见充满深信人民力量的作品，比如《纽伦堡的名歌手》)。瓦格纳的立场要比这更加矛盾得多。

《指环》悲剧构想的深化，着重点的转移(从齐格菲史诗般光明的形象转到不可逆转地沿注定灭亡的道路前进之形象的灰暗象征意义)，不是由叔本华提示的，更不是因为与俾斯麦和帝国的言归于好。导致瓦格纳灰暗结论和预言的正是对周围现实的绝望，对1848年幻想的破灭，对整个欧洲文明是否真是根深蒂固表示的深深怀疑，因为他看到，在这一文明中是赤裸裸的利益和金钱在耀武扬威。

瓦格纳的创作引起了并至今仍在引起激烈的争论。客观地评判瓦格纳的创作之所以困难，是由多方面的原因决定的。瓦格纳在1864年遇赦回国后，采取了一种表面上对当局恭顺的立场，仿佛德累斯顿的街垒和与巴枯宁的友谊从未发生过似的。他的政治立场遭到了马克思的指责，黑尔韦格也对他进行了嘲讽。但是在对立的营垒中，瓦格纳的创作也引起了骚动。尼采原来对瓦格纳十分崇拜，后来却变成了否定，但是却承认他巨大的——并且，按尼采的说法——危险的影响。对他来说，瓦格纳是"败坏法律"的"典型的颓废派分子"。尼采还批判瓦格纳，说他在自己最后一部歌剧《帕尔齐法尔》(词-1877年，曲-1888年)中"向宗教卑躬屈膝"。然而，问题并不归于瓦格纳与尼采间的个人评价和相互关系。在他们的创作中毫无疑问有相似之处。两人都受到叔本华的影响，虽然受到的影响各不相同；两人都赋予人类历史上文明前的神话巨大意义；两人都认为人身上起

决定作用的不是理智，而是无意识的、非理性的、本能的东西（尼采），不可抑制的感情的、不被控制的东西（瓦格纳）。瓦格纳的脚本特别是音乐最大限度地使情感极度紧张，为此寻找最尖锐最令人信服的情景。瓦格纳的音乐对各不相同的听众最强大的作用，是基于他的音乐音响造成的特别痴迷状态的准确算计的感情紧张。瓦格纳歌剧中的明朗总是与不受光线控制的黑暗纵深结合在一起。

二十世纪产生并由官方宣传的理论，把瓦格纳推崇为德国民族主义的先知。勃洛克 1918 年 3 月曾为瓦格纳的论文《艺术与革命》的出版撰写前言，他愤怒地描述了统治阶级起先是如何迫害、折磨作曲家，后来如何将他的荣耀庸俗化，而按瓦格纳的意图所建的拜罗伊特剧院又是如何成了“感到腻烦的旅游者们”的鼓噪之地的。据勃洛克说，他们未能将瓦格纳“毁掉、庸俗化，利用并存档”，因为他“身上带有救命的创作矛盾的毒药，这些矛盾至今小市民文明都不能容忍而且无法容忍，因为容忍它们就意味着小市民文明的死亡”。

如果说勃洛克为革命捍卫了瓦格纳的名誉，那么五年之后，托马斯·曼则视将瓦格纳从民族主义者的宣传中夺回来、使他成为人文主义斗争的同盟者为自己的任务。托马斯·曼并不是闭眼不看瓦格纳个性和世界观的矛盾。托马斯·曼谈论瓦格纳时曾给出这样一些定义：“高尚的歇斯底里”、“神话中的病态”、“地狱的精神体验”。然而，他始终如一地指出，即使那些被认为反动的特征（对隐秘和原始神话传奇的癖好、《名歌手》中的新教民族主义特征和《帕尔齐法尔》的天主教特征），也曾“常常为表达革命思想服务”。总之，在意思上与勃洛克差不多。托马斯·曼也谈到了瓦格纳创建拜伊罗特剧院意图受到歪曲一事。他形容瓦格纳，说他是一个属于人民的人，终其一生都在真诚地否定权力、金钱、暴力和战争，以及自己适于一本正经地舞台演出的戏剧，即使时代使它变成了完全另外一种东西，一种臆想的无阶级社会戏剧。

385·

2. 德国的统一和德国文学

法国普鲁士战争对于拿破仑三世的法兰西第二帝国来说以失败而告终，而对于普鲁士来说，则是宣告德意志帝国的成立。

德国统一的思想在德国文学中已经酝酿了许多年了。歌德曾经幻想过国家的统一。众多小国的政治和社会体制曾催生了霍夫曼和海涅痛苦的辛辣讽刺。在三月革命前十年的文学中，统一德意志为一个国家成了中心的任务。1848 年革命的使命实际上就是要解决这一任务。

但它却未能解决。又过了二十年，统一才自上而下地、在普鲁士的庇护下完成了。战争中的胜利和国家的统一掀起了沙文主义的浪涛。官方的宣传极力把这一事件说成全体人民的意志的表现，宣布了民族的统一，从今往后要忘掉一切内讧。

新的帝国找到了自己的吹鼓手。海涅曾经在讽刺长诗《德国——一个冬天的童话》中辛辣地讥笑巴巴罗萨崇拜。埃马努埃尔·盖贝尔完全一本正经地把普鲁士国王当作新的巴巴罗萨来颂扬。盖贝尔在欢呼德国军队向西推进的时候，于 1879 年 8 月写出了诗歌《德国人的胜利》，他在其中兴高采烈地描写了"勇敢的巴伐利亚战士"以及那些来自图林根山林和内卡河岸的人——对他来说，战场上的胜利体现了全体德国人的统一激情。他呼吁把法国人赶到巴黎跟前（"上帝与德国的愤怒与我们同在！"）。甚至宣称自己忠于 1848 年思想的费迪南德·弗赖利格拉特，也写出了诗歌《乌拉，德国！》，因而受到马克思公正的嘲笑。

以前在黑尔韦格与弗赖利格拉特之间爆发的关于诗歌党性问题的争论，又以新的方式展开了。盖贝尔长时期以来一直捍卫"纯粹的艺术"思想，还在战争开始之前就曾宣称，诗人的天职就是"往冲锋的奔跑中投入自己铁一般的诗句"，然而他指的却是外部的敌人并要求，为了民族的统一抛弃政治歧见：

在党争中让国家毁灭？
那不如将可怜的竖琴
在碰到的头一块石头上
亲手摔它个粉碎！

很容易理解，黑尔韦格何以在自己的《答盖贝尔》中给这位普鲁士吹鼓手不留情面——

诗人问道，怎么能将心爱的竖琴摔碎呢，要是周围
有人还在泡制毒药，暗施诡计，
则从事下流勾当，与原来一样卑鄙……

三十年前，在社会高涨的条件下，黑尔韦格针对弗赖利格拉特所写的诗，曾得到德国各个角落唱和。现在，在沙文主义的歇斯底里甚嚣尘上的时候，革命诗人的声音已经没人听得见了。于 1866 年遇赦回到祖国后，黑尔韦格感到自己在人群中已经成了外人，他们对他已不理解。他的诗在外

省小印刷所出版，而且常常是匿名的；他的许多政治诗歌仅在1948年、在庆祝革命一百周年的时候才得以在德意志民主共和国出版。

黑尔韦格在其生命最后几年(他死于1875年)里的立场是不妥协的。在揭露“铁血”政策的诗歌中，对于国家俾斯麦式的统一，沙文主义的宣传，黑尔韦格都找到准确的词汇予以抨击，后来在卡尔·李卜克内西的演讲《主要的敌人在施普雷河[①]岸上》中响遍全国：

“神圣同盟”的长鞭
重又开始横扫欧洲。
让那兴高采烈的缪斯
把普鲁士鞭子歌颂！
啊，你们在被人像幼儿一样愚弄！
你们还不赶快行动！
你们最坏的敌人既在施普雷河上，
“莱茵河上的守卫者”现在又有何用?!

在德国日益确立的军国主义精神激起了诗人愤怒的诗句，用他的话说，

386·

德国“时间的方向开始取决于步枪的方向”。

如果说年轻的黑尔韦格的特点是激情，这种激情间或汇成了对自由的抽象呼吁激流，那么在晚期的创作中，他则首先是着力于进行历史的具体的社会和政治分析。他的讽刺诗具有准确的目标，对作恶的人都是直呼其名(克虏伯、俾斯麦等许多当时有名的政治和军事活动家)。

黑尔韦格的讽刺诗之所以有深度，首先是由于他揭示了新生帝国的反人民性质。

战争的结局不在于“并吞了阿尔萨斯洛林”，而在于“奴役的瘟疫”猖獗，心灵变得庸俗，人民被统一所欺骗：

所谓民族的统一
是否就是受一个人统治，
他可以堵住你们的嘴巴，
让你们去可耻地送死?
——《致被胜利冲昏头脑的人们》

① 施普雷河是德国内河，在西柏林，是哈弗尔河(易北河流域)左支流，全长398公里，为易北河—奥得河水道的一部分。——译注

早期的黑尔韦格非常彻底地捍卫革命民主主义立场，但是距离理解无产阶级的历史作用则相距甚远。而在回应三月革命二十五周年的时候，黑尔韦格转变为把工人阶级看作三月革命的真正继承者。

尽管由于1848—1849年革命的失败无产阶级革命文学一度中断，但是七十至八十年代工人运动的高涨和社会民主党的成长，却为新生力量加入无产阶级革命文学创造了有利土壤。在社会民主主义报纸的版面上刊登着纪念巴黎公社的诗歌，多姿多彩地，有时真诚而郑重地在政治诗歌中反映马克思和恩格斯的活动。在制造战争英雄崇拜和德国崇拜的官方文学背景下，出现了展示工人阶级领袖风貌的诗歌，这个事实本身就有深刻的意义——诗人采取传统的形象系统，将马克思称为新的齐格菲。

在社会主义诗人中最有名的是利奥波德·雅各比（1840—1895）。由于他参加过法德战争，所以成了巴黎公社事件的目击者，这一事件对他随后的创作施加了决定性的影响。

在诗集《光明万岁！》（1871）中，他努力从工人阶级登上政治生活舞台的新的历史远景出发，来思考周围的世界。诗人用许多充满悲伤的词句来形容他当时所在的欧洲，在这里，创造了神奇机器的人，却成了机器的奴隶。但他向往未来，深信，人类的新曙光将会升起。他号召为这个未来而斗争，引用了乌尔里奇·冯·胡滕（1488—1523）的骄傲语句："是的，我敢作敢为，绝不为此而后悔。"

革命歌曲占有重要地位。黑尔韦格的《普遍工人联盟的颂歌》现在已经不是唯一的了。雅各布·奥多夫的《德国工人之歌》和克盖尔的《社会主义者进行曲》也同样普及。马克斯·克盖尔（1850—1902）是党的杰出活动家，是一系列社会民主主义出版物的编辑。在自己的诗歌创作中，他遵循的是三月革命前革命诗歌的两条路线：激情号召路线（黑尔韦格、弗赖利格拉特）和揭露讽刺路线（海涅、格拉勃伦纳）。他的诗登在期刊上并编成两组：《自由之歌》（1878）和《诗集》（1893）。列宁在1913年《德国工人合唱团的发展》一文中高度评价了社会民主主义组织"用歌曲宣传"的活动。

歌曲体裁的发展在所谓的反社会主义者的《特别法》有效期间（1878—1890）格外显眼，此时，"用歌曲宣传"成了唯一合法的宣传形式。

合唱团及其他文化教育协会很多都是由社会民主主义者在全国建立的。罗伯特·施韦策（1821—1907）——社会主义散文最重要的代表人物，就是这样的协会的组织者之一。

他在1888年5月发表的"人民教育协会"节日讲话中宣布："人只害怕他不了解的东西。只有知识和教育才能给我们启蒙，向我们解释我们自己，以及那些沉重地压在我们身上使我们呻吟的关系。"在这些话中给文化

启蒙的任务下了定义，它是以“特别法”条件下可能的形式表达出来的：启蒙，以帮助掌握解放斗争的经验。施韦策作为散文家解决的也是这一任务，尽管教育和启蒙的意义常常被夸大了。

值得注意的是他取材自纺织工人斗争历史的短篇小说：《奥伯盖耶斯多尔夫的纺织工》(1873)和《无谓的牺牲》，纪念波兰1863年起义的短篇小说《挥舞斧头的人》(1868)。但施韦策的主要著作则是取自1525年农民战争史的长篇小说《为了自由》(1898)。

387·

在那些年代的意识形态氛围里，取材这一主题具有原则性的意义。德国文学中的历史体裁积极地为政治目的服务。费利克斯·唐恩的民族主义小说赞美德国人对罗马的胜利，威廉·约尔丹(1819—1904)的长诗《尼伯龙根》(1868)也与前者处于同一意识形态营垒。

著名的古埃及学家格奥尔格·埃伯斯(1837—1898)的几部小说则远离德国问题，写得十分细腻，包含着从自由主义立场描绘的古埃及生活画面。

弗里德里希·恩格斯在1848年革命后立即指出：“德意志民族也有自己的革命传统。”(《马克思恩格斯全集》第七卷)他的《德国农民战争》(1850)就是以这些话开头的。恩格斯并在1874年这部著作再版时的前言中及在九十年代初的信件中，继续指出了研究十六世纪革命经验的重要性。尽管马克思、恩格斯与拉萨尔有众多的分歧，仍然高度评价他的《弗兰茨·冯·济金根》的意图。

在九十年代，豪普特曼也从农民战争事件和形象中取材(《弗洛里昂·盖尔[①]》，1896年)，稍晚些时候，凯绥·珂勒惠支也以此为主题创作了自己的线条画。

创作了不仅是德国文学，而且是世界文学中第一部社会主义历史小说的功绩属于施韦策。它的崭新质量首先表现在，这部小说不是写个别的历史人物，而是写起义的人民的。

从这方面看，这部小说近似于雨果的小说《九三年》，但与后者有本质的区别。施韦策对历史事件社会根源的深刻理解，与雨果笔下善与恶的意识形态构想、把公正当作仁慈的理解大相径庭。豪普特曼以特写镜头来刻画弗洛里昂·盖尔的形象与施韦策的理解类似——作者没有让盖尔高踞于众人之上，而是让他在人民运动生龙活虎的洪流中来表现自己。施韦策小说写的是农民战争的最后阶段，实际上是叙述它的失败的。但悲剧结局和主

① 盖尔(约1490—1525年)德国骑士，1524—1526年农民起义的领袖之一。起义失败后在弗兰肯遭杀害。——译注

人公——崇高的人文主义理想的代表——的死亡,并没有给人留下无出路的印象。在农民家庭中还保存着旗帜,关于英雄年代的记忆还活在人民心中,将过去与将来连在一起的线索并没有中断。

社会主义文学的发展,是七十至八十年代德国文学新探索的重要指标之一。与资本主义迅猛发展相联系的社会经济条件的改变,社会矛盾和意识形态斗争的尖锐化——所有这一切,都在作家面前提出了新的问题。官方宣传越来越具有侵略性的民族主义性质。

同时,帝国主义前夜矛盾的尖锐化,不仅加快了社会主义意识形态的发展,而且在资产阶级意识形态中也产生了极其复杂的过程。

虽然弗里德里希·尼采(1844—1900)的哲学是对时代矛盾大胆思考的结晶,但这种思考却是从一个对社会现状及其文化、宗教乃至整个当代文明进程极度不满,同时对各种社会制度的任何民主主义极端仇视的立场进行的思考(《悲剧的诞生》,1872 年;《查拉图斯特拉如是说》,1883—1891年;《善恶的彼岸》,1886 年;《偶像的黄昏》,1889 年,等)。由于尼采不信任人具有高度能力,所以产生了对民主主义的不信任。作为一个有远见卓识的社会学家,他从人身上分离出一些天生十分危险的本性(首先是本能的潜意识本原的作用),令反动派得以在德国以后的历史发展中为了自身的目的加以利用(第一次世界大战中的沙文主义狂热,法西斯主义的蛊惑宣传)。尼采在自己的哲学中对人的本性所作的分析,德国文学以前也曾用自己的艺术手段实施过——比如毕希纳,他就曾思考过,"我们身上的通奸、谋杀、盗窃和说谎是怎么回事";黑贝尔曾密切关注过笔下主人公逾越理性边界的种种行为;瓦格纳在自己的歌剧、脚本和音乐中曾体现原生欲望的奔涌泛滥。

但是,尼采对人的看法是片面的。在绝望的情况下,除了力量之外,他看不到人身上任何积极的东西。对尼采来说,精神无异于疾病。他认为,整个当代文化都是堕落的和颓废的。尼采以一个从圣殿中驱逐异教徒和叛教者的先知般的热情鞭笞颓废,但他开出的治疗颓废的良方,却是危机情绪更加激烈的表现。要寻找一个位于"善恶的彼岸"的强有力的人,这反映了资产阶级意识形态的危险逻辑。

特殊个人的构想并不是新鲜玩意,但至今它仍与人文主义思想有联系。·388 尽管黑贝尔的悲观处世态度在总体上不能被看作尼采的先驱,他的个人主义构想仍然没有为解释尼采含义的个人主义提供理由。

但是,尼采令人感到惊恐不安的创新却在于,他的主人公抛弃了一切道德原则和规章制度,把人和人类的完善看作无意义的尝试而予以否定。由于 1848 年革命的失败产生的对进步的绝望、五十至六十年代笼罩许多艺

术家的绝望情绪(所以他们会受到叔本华的影响),导致尼采又进了一步——否定任何进步,甚而否定任何运动,否定历史主义概念本身。

尼采用论述非理性本原的必要性来对抗德国文化以前的传统,他有时利用形象的浪漫主义体系,在自己的作品中模仿浪漫主义的风格,但是,尼采将浪漫主义极端化,使浪漫主义面前总有某种美学的和伦理学的典范。

托马斯·曼十分坚定地呼吁人们帮助诺瓦利斯对尼采进行辩论。他摘引诺瓦利斯的话说:"对道德典型来说,再没有比最高力量典型或者生活威力典型更危险的敌人了……这种典型是野蛮创造出来的,在我们这个使文明变得野蛮的时代,它能找到众多的崇拜者,首先是在渺小和弱小的人们中找到众多的崇拜者,这只能让人感到遗憾。这种典型向我们描绘了某种半神半野兽的人,使弱小的人们不能抗衡此种比拟亵渎神明的胆大妄为对他们具有的不可克服的魅力。"

尼采用自己学说的各个方面、自己"极其考究的谎言"(贝希尔语)对西方文学的众多代表人物施加了巨大的影响,但是,正如叔本华一样,这已经是他自己所处时代以外、主要是二十世纪初的事了。与尼采同时代的德国作家的发展在他的影响之外。

先进的作家努力对社会变化的本质进行分析,并评价人的正面可能性,以此来抗衡诸如民族主义思想以及反民主主义思想的宣传。七十至八十年代,还在革命前夜就进入文学创作的一代现实主义作家(施托姆、拉贝)完成了自己的创作道路,最后一位浪漫主义者瓦格纳创作了最后一部歌剧。在八十年代末形成了自然主义,并且,十九世纪德国文学最后一位伟大现实主义作家特奥多尔·冯塔纳(1819—1898)在八十至九十年代也同时开展了活动。

冯塔纳很早就开始写作。他是一个诗人、记者、戏剧评论家、众多游记的作者,但冯塔纳却是以自己的小说进入德国文学史的,其中第一部是在他六十岁时写的(《风暴之前》,1878 年)。

冯塔纳以现实的众多投影自然地切入十九世纪后半叶欧洲现实主义的路线。他的散文使读者沉浸在由经典现实主义的优秀形象直到细节和氛围再现出的七十至九十年代,或者沉浸在——在他的两部历史小说中——十九世纪初的柏林和普鲁士的生活中。在冯塔纳的小说中,读者可以发现使许多国家的现实主义作家不安的"妇女问题"和社会不平等的问题,也可以在他最后一部小说《施特赫宁》(1899)中,感受到他对普鲁士政治形势的分析和描绘。

然而,冯塔纳现实主义的深度不在于政治上的大胆,就如他历史主义的力量也不在于对历史震荡的刻画。如果以欧洲现实主义的尺度来衡量冯塔

纳，就只能把他当作一个其视线不超过勃兰登堡的狭窄视野的乡土派作家。这种类比对冯塔纳是不公正的：不得不承认，冯塔纳没有达到易卜生公民责任的高度，也不能望广泛刻画人民生活的托尔斯泰之项背，对人之欲望的刻画比福楼拜要沉闷得多(冯塔纳的小说《艾菲·卜利斯特》就是在这种对作者不利的意义上，被研究人员们与福楼拜的《包法利夫人》和托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》相比较的)。但是，冯塔纳的现实主义有自己的规律，他遵循这些规律，不企求巴尔扎克或托尔斯泰的宏伟规模，创作出了为德国小说开辟新可能性的作品。

冯塔纳找到了把大量的内容安排进一个微不足道的生活材料中去的办法。他善于在细小的个别的事物中发现重要的价值——社会的、历史的、全人类的。冯塔纳写道："伟大的东西会自行崭露头角的：为了发挥作用，它不需要艺术加工。相反，事情越小越好。"

冯塔纳的头一批小说写的是1806—1813年间的事。小说《风暴之前》(1878)描写了1813年前夜的形势，《沙赫·冯·乌特诺》(1883)使读者回到了1806年普鲁士被拿破仑击破前夕那段时间。然而，在冯塔纳笔下既没有战无不胜的拿破仑的进攻，也没有反拿破仑的战争。根本不是直接地，而是间接地传达普鲁士的形势。冯塔纳的历史主义是特殊种类的。与其他历史小说的作者不同，他感兴趣的不是事件，不是它们的相互关系，不是作为有普遍意义之思想和政治倾向的代表的人，而是日常生活，然而，在这日常生活中有重要的具有历史和社会意义的东西。

在小说《沙赫·冯·乌特诺》中有一个性格奇怪的人——一个普鲁士军官、贵族，他在形势的逼迫下娶了一个容貌不美的姑娘，然后由于不能忍受屈辱的丑陋而自杀了。这一偶然的故事不仅反映了冯塔纳所描写的贵族和军官圈子的生活方式、传统、道德法典，而且反映了普鲁士国家的精神本质——特有的毫无根据的夜郎自大，影响遍及全国上下的关于职责、荣誉的一整套充满缺陷的说教。正如冯塔纳自己所写，他对他描写的东西赋予很大的意义，这不仅因为它是发生在现实中的东西，而且因为它被当作事件发生的主要原因。然而，冯塔纳认为，重要的是要解释，为什么一个完全健康的人会发生这种事。

冯塔纳似乎全身心投入于描写生活，他的兴趣专注于现存秩序、方式、制度、历史压迫人究竟到什么限度。他以细致入微地再现周围环境，在许多方面预告了德国的自然主义，然而，他的创作包含了某种自然主义达不到的东西。

他的艺术兴趣和他经常努力做到的那种"振聋发聩"作用，在于在依附的和决定的东西中揭示个人的和独立的东西。在微不足道的生活故事中向

读者展开人的依赖性和独立性。

研究人员曾指出冯塔纳见解的矛盾性。在九十年代晚期的通信中他曾表达出一些大胆的意见，即不管是贵族还是资产阶级，都不能博取人们的信任，所以必须在第四等级中去寻找健康力量。在冯塔纳的小说中也反映了对他当时社会的这种清醒态度。但他的人物不仅不载有作者在他们的阶级中看到的受局限的和负面的东西，而且这些人物还不可抗拒地引人入胜（比如在《施特赫利》中的老贵族施特赫利）。在这种情况下已不是创作与世界观之间的矛盾问题，而是对艺术概括本质的矛盾的观点问题了。“典型的东西是很无聊的东西”，冯塔纳说。所以，对于冯塔纳来说，重要的是不能用一些社会参数来衡量个人；对于冯塔纳来说，人比社会典型更深刻、内容更丰富。

在小说《迷茫和混乱》（1888）和《施蒂娜》（1890）中初始情况都是一样的：贵族青年与普通姑娘的爱情。在这两种情况下讲的都不是偶然的关系，而是真正的感情。两个相似的情节有着不同的结局。在《迷茫和混乱》中是等级不平等取得了胜利：男爵博特·鲁尼克娶了自己圈子的姑娘为妻，而深爱他的女裁缝玛格达丽娜只好忍气吞声，嫁给了一个工厂的技师。在小说《施蒂娜》中主人公为了摆脱自己所不爱的人，在绝望中自杀身死。但是在两部小说中（《迷茫和混乱》在艺术上比《施蒂娜》重要得多），主人公不论是战胜或者屈从周围人们的要求，都获得了内心的胜利。

人们公正地把小说《艾菲·卜利斯特》（1894）看作冯塔纳现实主义技巧的顶峰。一个姑娘嫁给了精神上与她形同陌路的人，小说描写的就是她的悲惨故事。因施台滕是一个官运亨通的官吏，是一个冷漠的、墨守成规的人，是德国版的卡列宁[①]，在发现证明妻子不忠实的通信（是相对过去的事）后，他不仅在决斗中杀死了以前的情敌，而且把妻子赶出家门并剥夺了她抚养女儿的权利。因施台滕这么做，完全不是因为吃醋，而是按照不成文法。他自己也知道他的行为的不明智，但却不能克服自己对道德责任的错误理解。艾菲的父母也拒绝接纳“堕落的”女儿回娘家，要解释艾菲父母反自然的残酷，应该想象一下占统治地位的偏见的全部力量和权威。作家找到了一些准确的细节来刻画形势的变化：父母的房子，艾菲婚后所住的波美拉尼亚一座小城中的别墅，柏林的住宅。艾菲在哪儿都是孤零零的。她的悲惨经历就如社会中妇女命运的体现。但是艾菲并没被压垮。她内心有坚强的精神支撑着她，而这是与冯塔纳所钟爱的其他主人公不同的。

① 托尔斯泰小说《安娜·卡列尼娜》中安娜的丈夫。——译注

随着时间的推移，冯塔纳所做的一切就越来越被清楚地认识到。总体上，冯塔纳的创作是对十九世纪末德国文学的重要贡献。尽管他对典型东西的范畴持怀疑态度，他还是照亮了不仅是勃兰登堡，而且也是整个德国社会生活中许多重要的，并且毫无疑问也是典型的方方面面。

十九世纪八十至九十年代之交德国文学发展的新成就是自然主义。德国的自然主义不仅在自己的美学方针上，而且在民族文学中自己的地位上都大大有别于法国的自然主义。年轻一代的作家，紧接冯塔纳之后，自然主义者就开始了与浪漫主义的断然决裂，尽管浪漫主义的传统已经保持了多年。然而，被抛弃的还有"诗意般的现实主义"的艺术系统，因为它与浪漫主义的世界观有联系。

对于德国文学来说，严肃的真理、所描绘东西的科学可信度成了对它全新的要求。解决从艺术上开发现实的任务（包括加深社会分析）在某种程度上落到了德国自然主义者头上，而这些任务在其他欧洲文学中是在本世纪中叶由狄更斯和萨克雷、司汤达和巴尔扎克为代表的批判现实主义来解决的。

德国的自然主义者掌握了他们的前人兴趣不曾波及的生活现象新范畴。主人公所生活的物质环境在某种程度上已被拉贝、施托姆还有冯塔纳重现过。弗赖塔格曾以真诚的兴高采烈描绘过堆积如山的货箱和食物桶。在小说《借方和贷方》中欢呼过贸易公司的商业成就。

然而，施托姆和弗赖塔格再现的只是环境的外部特征。

自然主义者扩大了刻画现实的社会范围。比如，他们首次在德国文学上帮助人们在视觉上想象各种不同职业、不同社会地位的人的劳动条件。"小人物"曾经是五十至七十年代现实主义者注意的中心，但自然主义者让人们注意第四等级，无产者、手工业者的生活，表现他们的劳动和生活的艰难，而且表现得没有任何宗法主义的幻想。在自然主义者作品的问题范围内及刻画社会底层的性质上无疑反映了工人运动的增长、德国社会民主工党的成就。即使许多远离工人运动的作家也是如此——已经不可能无视当代社会最重要的冲突。在自然主义者的描绘中，物质环境是被当作决定行为、习惯、并最终决定人们命运的因素提出来的。但正是在对人的性格的描述中，也表现出了自然主义者的弱点。正如冯塔纳在评价马克斯·克雷策的创作时所写的，自然主义者所描绘的环境，不是被这环境所决定的那个人的环境。

曾经吸引格奥尔格·毕希纳的社会决定论思想，现在得到了新的论证和新的思考。自然主义者依据社会科学的数据，用生物学因素补充了物质环境的概念。他们赋予继承性特别的意义。作家首次被允许在某种公开程

度上（在当时是大胆的）描写生理方面，这在开始时不仅吓坏了德国庸人，而且甚至引起了社会工党代表大会的尖锐评论。文学创作者们的手有可能据此——在人的身上和人的命运中——解释一切了。但正是由于相信在艺术创作中科学方法万能这一信念，才为自然主义者认识人设置了极限。

391・ 自然主义作为德国的一个艺术流派形成于十九世纪八十年代。人们在文集《批评方法》、《社会》杂志（慕尼黑）和《自由舞台》杂志（柏林）上宣传它的原则。它席卷了文学的所有种类：散文（马克斯・克雷策）、抒情诗（阿尔诺・戈尔茨、里哈尔德・戴默尔）、戏剧（戈尔茨和施利亚夫、苏德尔曼、豪普特曼）。

正是在戏剧领域，自然主义赢得了广泛的承认，这标志着一个与前一艺术时代不同的崭新时代（摩登时代）。由于豪普特曼的功劳，德国的自然主义戏剧得到了欧洲的共鸣。

1889年，“自由舞台”剧院在柏林开张，并一下子就以自己的崭新剧目引起人们关注。在这里上演了该剧院纲领性的自然主义剧本——A. 霍尔茨和 H. 施利亚夫的《泽利克家族》（1890）和豪普特曼的第一个剧本《日出之前》（1889）。

格哈特・豪普特曼（1862—1946）是新自然主义强的方面和弱的方面最充分的代表——民主主义的题材范围，对社会下层生活的刻画，工人运动对德国文学日益增长影响之反映。豪普特曼的第一部剧作就是这方面的标志。故事发生在西里西亚，剧中的主人公之一阿尔弗雷德・罗特由于关注这一地区矿工的命运而来到了这里。确实，罗特只不过是个有条件的社会主义者。他远离革命，他所宣传的根除剥削的和平方法，被人们视为十分幼稚。作者并没有深挖罗特政治纲领的本质，而只限于让他嘴里说出一些关于平等的词汇，其实，这些词汇只不过在民主主义观众那里得到一些热烈的反响而已。

剧中的主要冲突是关于继承性问题，这是一个自然主义者关注得很多的问题，曾有左拉用整整一个系列的小说展开一个家族的社会学和生物学故事。

对于豪普特曼来说，有特色的是对具有高尚精神价值观的主人公的探索。在第一部剧作中这样的主人公还只是官样文章一样展示出来。

但在剧本《孤独的人》（1891）中，豪普特曼就创造出了与俄国革命小组有联系的更加鲜明更有说服力的女大学生安娜・玛尔的形象。在这个剧本及其他剧作中剧作家发展了自己主要的主题之一，这个主题在十九世纪的德国小说中已经有人写过——这就是德国小市民的精神和道德局限性，封闭在自私利益中的闭关自守，被生活的陈规陋俗束缚的拘谨。

剧中主人公福克拉特迷恋安娜·玛尔反映了两个世界——精神上健康、充满活力的姑娘的世界与福克拉特所属于的并且无力摆脱的小市民世界——之间的对比。

在豪普特曼的早期剧作中,《织工》(1893)享有特殊的成功,这部作品再现了1844年西里西亚起义的情景。在施韦策的小说中曾经描写过这个主题。在豪普特曼之后(不无他的影响),西里西亚起义又成了凯绥·珂勒惠支系列版画的主题。

豪普特曼的戏剧都是以历史题材写的,他在写作时总是力求最大限度的准确。在这个意义上,《织工》是部符合自然主义美学原则的文献剧。布匹商德赖西格是一个现实的历史人物(只不过稍微改变了一下他的姓),剧中还恢复了织工歌曲《血腥的法庭》的歌词。剧中实际上没有主要英雄人物。这种塑造人民集体形象来代替单一主人公的做法对于戏剧(不仅仅是德国戏剧)是一种全新的手法。

豪普特曼也是远离革命斗争的,但是历史材料吸引了他。作为一个大艺术家,他在取材起义历史时不可能不传达斗争的激情。对于作者来说,该剧的革命宣传作用在某种程度上实在出乎意外,据当时的一个剧评家说,观众的欢呼声使人想起法国大革命前夜的民众。

但是,在自然主义"状态剧"的结构和起义的情节间产生了矛盾。把着重点放在万能的环境上的自然主义者,把现实当作要求从细节上反映和解释的一成不变的东西。要表现织工的生活,要集中反映环境的细节,就决定了豪普特曼戏剧的结构,但起义的主题本身却破坏了这种结构,产生了吸引观众的激情。

在自然主义的美学上就孕育着危险的矛盾:要彻底实现记录事实和观察的科学准确性原则就必然排除作者立场的表达,以及任何的总结。但这就意味着抛弃艺术的基础本身——在具体的形象中体现生活的规律性。任何一个伟大的艺术家都不会如此教条地理解自己的任务。忠于事实必须与对其进行目的明确的美学挑选相结合。所以,德国的自然主义者们就如左拉一样,当他们想表达某种非个别的而是普遍的东西时,也会采取象征的手法,这不是偶然的。自然主义者豪普特曼在写剧本《汉娜升天记》(1893)和《沉钟》(1896)时,要采取另一个形象系统,这里也有其自己的艺术逻辑。 ·392

垂死的女孩汉娜幻景的象征意义在许多方面都是臆造的。正如梅林在评论该剧时所写,饥饿、饱受摧残、不学无术的汉娜根本不可能有如此广阔并以这样的系统展现的幻觉,这种幻觉只有受到宗教神秘主义诱惑的宫廷传教士才会有。时间证实了梅林的宣判:《汉娜升天记》的天真象征意义没有给作者带来艺术胜利。

童话剧《沉钟》的命运则完全不同。豪普特曼将具有象征意义的民间文学形象和主要主人公——翻砂工亨利——独白的席勒式动人情感，与维蒂希老人的方言相结合，创造了一个关于现代人命运、关于崇高理想与充满个人自私利益的世俗世界之间不可解决的矛盾的有诗意和含意深刻的寓言剧。

在十九世纪下半叶欧洲文学中，已经展现了易卜生创作中的“山”和“谷”的象征意义（《布兰德》、《培尔·金特》）。这是小说家传统的“反庸俗”主题的变形。在豪普特曼以后的创作中，由于受到其所处时代各种艺术潮流的影响，他走出了不同的道路。

当时的人们还把赫尔曼·苏德尔曼（1857—1928）也算作自然主义学派，他是一个享有盛名的剧作家和小说家。有一个时候，评论家们甚至一度将他与豪普特曼并论。然而，苏德尔曼的荣耀是暂时的，他与自然主义的联系也相对十分短暂。苏德尔曼在自己的《荣誉》（1893）、《所多玛城的末日》（1891）、《故乡》（1893）、《蝴蝶之战》（1895）等剧作中，极少遵循德国自然主义的美学原则；他也从不提出豪普特曼在那些年里提出的尖锐的社会问题。在问题范围和剧情的性质上他最接近当时的法国人萨尔杜和自己早年的先驱科策布。苏德尔曼剧本的批评矛头针对的主要是道德领域，主要涉及的是德国小市民捍卫家规所使用的达到近乎残酷程度的明显迟钝现象。梅林一针见血地指出，苏德尔曼在批评社会时，特别害怕逾越“将资产阶级能够容忍的东西与它无论如何不能容忍的东西隔开的”那条线。

苏德尔曼最好的一部戏——《故乡》中，女主人公、“淫荡的女儿”玛格达在被多年放逐后回到家乡。父亲准备饶恕她，但条件是必须与她年轻时引诱她的人合法结婚。但玛格达否决了这一伪善的交易。她鄙视那个年轻时抛弃了她的人，他现在打算与她结婚仅仅是因为她成了一个著名的歌星。该剧的结局有些矫揉造作：父亲想枪杀玛格达，但他的心脏却承受不了，于是他摔倒在地不省人事；剧情在某种程度上的有伤风化和结局的矫揉造作——这就是该剧在资产阶级观众中间获得成功的秘密。

苏德尔曼也写叙述体裁的作品。其中最著名的是他的小说《忧愁夫人》（1887）。

虽然十九世纪下半叶的德国文学在欧洲文学过程中没有占据像它在此前和此后的时期所占据的显要位置，但它在各民族范围内的意义却十分巨大。

这几十年的散文巨匠——施托姆、拉贝、罗伊特和冯塔纳——对文学开发日常生活的现实领域做出了显著贡献。没有这种对此前文学较少开发之地的深深耕耘，德国现实主义以后的前进就是不可思议的了。施托姆和冯

塔纳的艺术经验对于托马斯·曼和赫尔曼·黑塞十分重要,《麻雀巷编年史》的作者拉贝的教训也被汉斯·法拉达所吸取。

综上所述,自然主义在德国文学中的作用明显不同于其他国家。在其他国家,比如法国,它是在十九世纪中叶对批判现实主义的辩论中形成的。德国自然主义者则在将问题范围民主化扩展的时候,揭示了社会矛盾的经济基础,部分地解决了英国和法国的批判现实主义者所解决的同一美学任务,因为到此时之前,德国现实主义者解决这些任务的程度还很不够。尽管德国自然主义者的活动持续时间不长,尽管在他们的创作中还表现出一些自然主义总体上特有的矛盾,他们的艺术发现没有被随后几十年所忘记。所以,又过了四分之一世纪之后,德布林都还认为,自然主义的经验还远没有消耗殆尽。

黑贝尔与瓦格纳发展了浪漫主义传统,他们的巨大贡献是以另外一种方式表现出来的。在他们的创作中,十分尖锐地提出了关于当代世界中个人命运的问题,他们的探索,将由站在另外的美学立场的二十世纪的作家来继续。这首先指的是二十世纪所谓的知识小说和知识戏剧。

最后,在十九世纪七十至八十年代响起了社会主义诗人的声音,它们是二十世纪无产阶级文学、二十世纪三十年代现实主义成就的遥远的报春花。

第五章 奥地利文学

1. 十九世纪下半叶奥地利文学中的传统与新事物

十九世纪后半叶的奥地利文学与前半叶有本质区别。这时期文学并非立刻具有了新的风貌。大多数奥地利文学家更关心的是尽可能使文学保持在1848—1849年革命之前的形态中。如果说在其创作中总归有了许多新东西的话,那么其产生原因便是在社会中、在国家社会制度中、在不同阶层人民情绪中所发生的一些变化。历史现实中的矛盾反映到了文学的典型矛盾之中。

1848—1849年革命震撼了整个欧洲。革命后的政治局势不利于奥匈帝国,帝国开始逐步地、不断地走向腐朽。起初是几乎不为当时人所察觉的政治、社会、经济的分化。民族纠纷使帝国四分五裂。哈布斯堡帝国越来越经常地被看作是中世纪在现代欧洲中心的荒谬残余。十九世纪后半叶的奥地利文化中,传统上的帝国强大有力的观念这样或者那样地与现实的贫穷和落后发生冲突,幻觉和现实、繁荣与死亡和腐败发生冲突。在外表辉煌灿烂的背景下开始形成某种类似一整套外省现象的情形。这一时期步

入文坛的奥地利作家，经常会感觉到既然根本不存在什么文化和诗学传统的话，那么他就应当从零开始。这些诗学因素就其本质与其他欧洲文学相比较，的的确确经常是非常微不足道的，非常闭塞的，外省化的。在维也纳——这个欧洲繁华帝京之一，外省性尤其突出，令人吃惊。“外省性”是对社会政治发展中出现的深层次变化做出反应的一种形式，这种反应形式自身很微妙，但却导致了文学的贫乏。存在于所有积累下来并且明显摆在面前的富饶财富之中的“外省”现象，与完全另一类的、珍视几百年文化中积累的所有思想和创作风格方面的财富的文学事实相共存。保存传统和准备为新的、“外省”因素而牺牲传统，这两种现象并非截然对立。就在当时便已开始显现第三种现象，即一种追求无论如何也要使本国文学具有全欧洲性质的倾向，脱离国家实际生活达到全欧洲标准水平的倾向。这种文学真正兴起是在接近世纪末的时期。但是正是它证明了十九世纪后半叶许多大大小小的奥地利作家身上的“地道的外省性”，实质上不是对传统的背叛，而是一种企图，经常是一种绝望的企图——企图使传统与变化了的现实发生联系，企图使文学回归到直接生活的根基上，哪怕付出丧失文学广度、思想财富和诗学飞跃的代价。这一文学概括起来很难。但是它终归不是与传统相对立，而只是收缩传统范围，同时力求还给文学以具体生活感受。这一追求显得重要的原因在于，文学现实正在经历着危机，高度的思想性、精神的浓缩、抒情的高涨、语调的激昂，仿佛已经不能与再现具体生活、与经验上准确的现实形象相共存了。

十九世纪是奥地利所有生活“资产阶级化”的时代。1848—1849 年革命导致这一进程加速发展。它也带来了——起初是不明显的——国家所有生活的分化。十九世纪后半叶的文化（在所有外表层面上）目标坚定地服务于资产阶级艺术消费者，后者的基本特征就是完全不想去了解任何深刻的文化。奥地利文学开始丧失以前积累的精神财富。

由此，消遣性成为奥地利文化的基本朝向。十九世纪后半叶征服全世界的维也纳轻歌剧是最典型的这一文化取向的产品。这种轻歌剧并非本身不好。作品中所有娱乐消遣内容都是十九世纪前半叶奠定的，来自于维也纳民间戏剧演出。正是与维也纳民间戏剧相比它才显得不好，民间戏剧在轻歌剧中被庸俗化，变得贫乏。民间戏剧不可能成为文化“出口”的载体。脱胎于深厚民间基础的民间戏剧证明自己完全无法翻译为另外一种文化的语言；同时轻歌剧从一开始就针对普遍消费，民族因素只是作为一种异国情调和装饰成分存在于轻歌剧中，整个轻歌剧体裁就是朝向“被普遍理解”。产生于综合了戏剧和音乐的民间体裁的轻歌剧抛弃了民间戏剧中最重要的东西。这一最重要的东西就是任何一部内斯特罗伊的戏剧作品、更

不用说莱蒙德的作品中所突出的把滑稽和严肃统一起来，在其戏剧作品所有玩笑和戏谑的背后总是有人类存在问题的提出。在这些作品中，具体的社会批判与永恒主题相互关联，也把中世纪的嘲笑世界和人的传统——通过否定达到肯定的传统——带到本世纪中叶。这一本源很健康的民间戏剧世界在世纪中叶走向完结，十九世纪后半叶贫乏的娱乐性就是为资产阶级“世界”准备的，它的笑是有限的、假定的、软弱的、体面的，根本不触及任何生活基础，更不用说国家基础，只是好玩和消磨时光。

不仅如此，十九世纪后半叶资产阶级文化不关心任何严肃的东西。如果说作为城市的维也纳从未失去特有的奥地利特征的话，那么它的华丽的官方文化是一种脱离人民、与人民对立的传统贵族和资产阶级的文化。很明显，在奥地利这种文化分化的条件下，在半官方的、“代表性”艺术的殿堂中，不可能产生出代表人民、代表人民利益的那种文化和那种文学，也不可能产生出在这个如此繁华的帝京不知不觉中取得与空虚肤浅“排场”相对立的外省性性质的文化和文学。这一文化是官方政治的继续，在组成帝国的各民族之间，在奥地利人、斯拉夫人、匈牙利人之间制造分裂与不和。与此同时，如果谈到真正的、具有艺术价值的奥地利文学，首先是在作为国家最大的文化中心的维也纳所创造的文学，那么它从来就不简简单单只是“德语”文学。这一文学的基础便是已经产生有机内部联系的德意志和斯拉夫文化成分。毫不惊奇，斯拉夫主题总是吸引着奥地利作家，在这点上只需要提到几部作品就足够了，例如格里帕泽所创作的《国王奥托卡的命运和灭亡》以及他所创作的把斯拉夫人的历史和传说结合起来、在其死后于 1872 年发表的戏剧作品《黎布撒》。

斯拉夫主题也在阿达尔伯特·施蒂弗特——奥地利最伟大作家之一的创作中占有重要位置。对于他来说，斯拉夫主题并非是异国风情，而是其对故乡土地诗化思念一个侧面。施蒂弗特出生于波希米亚森林中的奥伯普兰村，波希米亚森林在他看来，不是分隔不同种族——捷克人、德意志人、奥地利人的分界线，而是将他们联合在一起。十九世纪后半叶杰出的女作家玛丽·冯·埃布纳-埃申巴赫出身于斯拉夫人大贵族世家杜勃斯基家族。在民族分化条件下，奥地利的优秀作家幻想着各民族之间的和平和友谊。在德国和奥地利两个国家中现实主义的存在条件是不同的。上面提到过，奥地利文化一直保留到十九世纪中叶的某些特征来自于遥远的古代文化，而在德国和其他一些欧洲大国文化中已经没有了类似的东西。这证明奥地利的文化传统具有特殊的稳定性。正是这一与其他国家相比毫不逊色的文化传统，在十九世纪前半叶仿佛捕捉和掌握了当时出现的现实主义脉搏。现实无论怎样惊人的直观和充分地被作家所描绘，都还需要有诗的“各种

思想的世界”存在。而这个思想世界本身是各个历史阶段的极其复杂的叠加，这些阶段不是彼此否定，而是相互胜出，结果派生出独特的民族化的文学传统。在这里有中世纪包容万象的笑，有巴洛克复杂的意义结构和譬喻，有启蒙主义对人类世界统一和完善的信念。正是这一传统能够也把新世纪现实主义脉动吸纳于自身：每个时代都有自己对具体生活、具体现实的观点看法，每个时代又独特地显现在奥地利文学之中。物质性是世纪中叶奥地利文学（原创作品）特殊属性；“物体”甚至是施蒂弗特的诗歌语言的一个术语：所有一切，不仅仅是我们周围的物体，都具有现实具体性、实际可使用性、有用性、可加工性。同样重要的是思想的历史朝向。对于奥地利诗学传统来说，历史是永恒的喉舌，其经常性的主题就是永恒存在于与历史多变性的对比之中。用这种现实主义性和“理想性”的综合、生活和思想组成物质的复杂的中介，可以解释为什么奥地利诗学传统具有生命力，这一诗学传统仿佛在很长时期内不愿意与自己的、甚至不愿意与中世纪的、与巴洛克的遗产相脱离。这也可以解释为什么俄国和法国式的“纯正”的现实主义长时期在奥地利文化中没有生存的机会。一旦现实主义宣布自己拥有了生存权利，奥地利的文化就已经在经历危机。这一危机也触动了传统本身。十九世纪后半叶从千百年传统独立出来的现实主义的出现，本身就成为全部文化危机的一个事实。结果就造成了过去时代奥地利大作家的创作与青年文学家现实主义萌芽很难协调一致。也造成了其与发生了社会变革、受到资产阶级思想、资产阶级实证主义影响的奥地利社会的社会需求难以协调一致。十九世纪后半叶文学传统两极分化，一个倾向于将包罗万象作为对生活全面而理想的认识，另一个则倾向于生活经验、倾向于物质的有限性和原始意义上的人民性。正因为如此才产生一种印象，即格里帕泽的创作完全属于十九世纪前半叶的文学。

2. 阿达尔伯特·施蒂弗特

阿达尔伯特·施蒂弗特（1805—1868）与传统有深刻联系，比格里帕泽更大胆和自由地发展了传统。但是就本质而言，施蒂弗特已经属于另一代人。从 1844 年起，他成熟时期的创作持续了大约四分之一世纪。在其创作中既有奥地利启蒙主义的理性主义，在他对人的认识中强调逻辑和思维的能力，不允许情感占据上风控制人的活动；也有非常典型的用永恒的尺度来比较事件，把历史当作永恒的喉舌的现象。但是施蒂弗特把所有这一切移植到对于传统来说相对比较新颖的散文体裁——短篇小说、传奇故事之中。施蒂弗特毫不刻意追求天才的桂冠，能平心静气地接纳广泛流行的

十九世纪上半叶散文体裁的生存方式，容忍文丛、杂志等等。他最初的短篇小说正是在这类四十年代大众化的出版物上发表的。也就在当时施蒂弗特又用六卷本形式，以《素描集》(1844—1850)为名将其再版。施蒂弗特迅速地、几乎一瞬间就克服了浪漫主义作家们如让·波尔等的外在的文体风格的影响。这些影响也许只能在《素描集》的第一篇短篇小说《兀鹰》(1844)中可以明显区分出来。

施蒂弗特创造了自己的短篇小说类型，特点是相当冗长详细而又技巧娴熟地精细、非感伤化地表现细节、清晰物质化地理解接受外部世界。施蒂弗特小说的中心是良心、责任、人类尊严的问题。对于施蒂弗特来说，伦理冲突的解决不在于对现存生活秩序进行改造，而在于恢复自古以来的理想、真理。人类相互关系中的善与美的真理应该从所有沉积和歪曲下面浮现出来，对于这种沉积和歪曲人和社会都有责任。施蒂弗特能够展示出保持人的个性尊严经常导致其与社会发生矛盾，导致其完完全全、自觉自愿地与社会相隔绝。施蒂弗特笔下的人物在远离社会时，有时会发明出前所未有的古怪生存方式——好像是一个生活在孤岛上被堑壕和吊桥隔离开的城堡之中的人物(《愚人堡》)。他笔下呈现出长长的怪人的画廊，这种怪人在其以后的奥地利文学中也颇为丰富。施蒂弗特拥有自己的反感伤主义的和反浪漫主义的精神，他从来不把这种避世作法绝对化。恰恰相反，施蒂弗特短篇小说的教育倾向就在于教会人与人生活在一起，更确切说，是教会人作为保持尊严的个体生活在人群中间，至少也要暗示出这种共存方式。施蒂弗特《素描集》中人物的古怪有时也完全体现在另一方面，作家描绘的一些人物身上的封闭性、受束缚性超出任何可想象的界限。所以，如果说施蒂弗特倾向于在自己描绘的离群索居的怪人身上，发掘其深藏于内心的、曾经遭受难以忍受的打击的温柔和人性，那么他也同样鲜明地展现出在与人建立联系时受封闭的心灵如何鲜花怒放。早在《素描集》中，大自然在施蒂弗特看来是真正的整个人类社会的怀抱。大自然对于他来说并不仅仅是文学描写的对象，深受十八世纪启蒙主义精神和歌德精神影响的施蒂弗特把自然当作是向人发展的一步阶梯。正因如此，施蒂弗特对自然的描写才那么详细、冗长、准确(随岁月推移越来越详细周到)，正因如此，他的描写从来不和其他文学风景大师的图画相仿佛，而且从本质上说风景描写也不与情节发展相对立：成熟时期的施蒂弗特所创作的风景画卷，大自然合理参与其中的剧情，绝不仅仅是人类情感的负载者和反映，也不仅仅是故事情节的点缀和故事发生的外部场景。然而大自然也是人不应该跨越的界限，是人类世界的自然边界，大自然作为人类的怀抱同时也要求人节制自己的愿望和欲望，不要让其心灵内核中具有的一切放任自流，更不能

·396

让自己的破坏本能释放出来。

《素描集》中的作品情节多种多样，施蒂弗特在后来的创作中将其中所有主题都加以发挥。他对其中一篇终生都没停止过进行加工。这就是《我曾祖父的记事册》，这篇小说保存下来有三个版本，它已经发展成了一部长篇小说。《我曾祖父的记事册》讲述了一个人的个性形成，他展现了自己的普遍人性、规范、秩序、传统的归属。

在《彩石集》(1853)的前言中，施蒂弗特阐释了自己的观点，认为有一个统一规律贯穿整个生命界和无生命界。他把这种规律称之为“温柔规律”，这个规律“想要使每个人能生存，受到尊重，与他人在一起时生活没有恐惧，没有损失，想要使他能够走自己最高尚的人生之路，让他享有身边人的爱和欣赏，让他像珍宝一样受保护，因为任何人都是他人的珍宝”。这一规律的“温柔性”在于它无所不在，甚至在最微小的东西中，在于它在哪里都是唯一的，在于它带来的不是死亡和破坏，而是生命和幸福。施蒂弗特认为这一规律存在于全世界：世界是一个“奇迹”，尽管世界上并没有什么奇迹。一切都在统一之中，因而在最微小的事物中都能看到伟大的统一规律的反映。这样的创作纲领跨越了文学界限，成为社会纲领。组成《彩石集》的六篇短篇小说就是通向这一概括性创作的重要通道。在这部小说集中，情节又是极其多样(施蒂弗特给每篇小说用矿石命名，因此这些名称没有表达其内容)；在一篇小说中施蒂弗特描写在雪山漫游，解救迷途的孩子，同时这种描写达到了荷马史诗那样神奇的丰满和直观；在另一篇故事发生在维也纳的小说中，施蒂弗特描绘了个性的心理悲剧，他大胆地运用了“静默”的手法：施蒂弗特认为人的内心世界应该是不可触及的，即使是诗人本人，因此他合乎逻辑地把内在的东西通过其在外部世界的反映、把内心冲突通过古怪的行为来表现。作家的《彩石集》系列达到了其艺术技巧的顶峰，他平稳的、精雕细琢的、不含倾向性的散文作品具有突出的丰满的诗歌语言的魅力。

施蒂弗特把长篇小说《晚来的夏日》(1857)称作只不过是段“叙述”，这部小说从结构上和文体上都不同寻常，表现了他在先前作品中的积累。《晚来的夏日》是一部“教育小说”，其支柱与其说是歌德的《威廉·麦斯特》和其他一些这类体裁的典范，不如说是他自己掌握的歌德晚期总的世界观。这部小说的特点在于其中所有一切完全现实的东西，都与愿望和空想交织在一起，无法区分。这种结构不仅避免了浪漫主义的陈规旧套，而且避免了任何花哨技巧，表达了个性形成在时间段上的许多阶段：小说主人公是一个来自商人家庭的青年，他在一次独自进行的自然考察中结识了一个照应玫瑰花的老人，这个老人的名字他在相识多年后才知道。他就是里

查赫男爵，他的庄园是一个自然而又有机的条理有序的典范，是一个小宇宙，其光亮照亮了每一个来这里的人。

对于施蒂弗特来说，里查赫的庄园不是经营产业的典范，而是没有冲突和无忧无虑的人际关系的组织形式：在这里任何人都适得其所，所处位置合乎其最根本的使命，所有这一切都是莱布尼茨的、启蒙主义的和谐社会搬移到十九世纪的样板。就在里查赫的庄园，创造和保存着庄严的美，人们在制作精美的家具（为个人所用），培育着绝美的玫瑰花，来完善大自然，在这里人们珍惜和敬仰古希腊罗马的雕塑和古典绘画。

施蒂弗特在小说《晚来的夏日》中体现的令读者着迷的文风深化了自身特征：就像人和人之间的关系逐渐具有近乎礼仪般的特征，得到内在设计，以至于最真诚的情感表达都遵循没有被描写的仪式程序一样。施蒂弗特的文体高于个性揭示，均衡、庄严、宏伟。节制的文风包含着颂歌的激情，借助于此小说中保留的抒情诗的热情，以及内在的丰满，但是所有东西整体上具有某种古怪性，这种古怪性似乎注定要在小说中表达非此岸的乌托邦精神，这一精神大大凸现在十九世纪的现实中，凸现在他生活的环境中，凸现在他压抑的散文作品中。

在施蒂弗特后来一部纪念碑式的长篇小说《维提科》（1865—1867）中，乌托邦空想与历史材料相结盟。这部取材于十二世纪远离现实的长篇小说，与罗森伯格地区捷克种族起源有关系，“地缘上”与施蒂弗特相接近：故事发生在施蒂弗特故乡土地上，因此小说的主题——在完全现实的基础上确立历史正义就变得迫切起来。施蒂弗特的理想英雄坚定不移地拥护各民族之间的牢固和平。在那个离战争、离种族灭绝悲剧还很遥远的年代，施蒂弗特就有了如此志向，而真正意识到当时和平的迫切必要性的还只有少数人。在施蒂弗特的小说中，这种理想仿佛已经达到了（已经象征性达到了）。小说的故事情节是为正义而斗争。施蒂弗特的《维提科》是一部强劲有力的人民史诗，它在长篇小说范围内恢复了许多古代叙事诗法则。人物性格让位于强大的历史潮流。小说的史诗性说明它与托尔斯泰同年代创作的长篇小说《战争与和平》有着内在的（初看起来不很明显的）相似性。施蒂弗特是想把人民的生活和命运与历史进程融合在一起。他只能通过理想化来达到目的，这与托尔斯泰有区别，他无法在实际事件中找到完全符合他乌托邦理想的材料。小说的风格（史诗风格）气势恢宏而无个性，所有这一切都使施蒂弗特的创作远离文学（不仅仅是当时的文学！）惯例，但是其中许多篇章都无比优美。只有在奥地利艺术（而不是在文学）中才有与晚期的施蒂弗特直接相符合的地方：这就是布鲁克纳也是属于晚期成熟风格（这一点很典型）的九部交响乐，这些作品完成于十九世纪六十至九十年

·398

代。施蒂弗特的《维提科》与布鲁克纳的交响乐无疑在思想上相近似，而由于不同种类艺术可以相比，在风格上也相接近。施蒂弗特的小说和布鲁克纳的交响乐的内涵都在于推崇生活存在的理想基础——祖国、人民、国家。作家和作曲家都同样抱有一种信念，那就是相信实际历史上的任何灾难和冲突都没有妨碍这些理想基础的存在，没有妨碍其不朽和永恒。两人都坚信世界的统一性和实证性。最后，他们作品的命运也相近：过了大约半个世纪布鲁克纳的交响乐才得以按照作者预想的方式来演奏，而也是过了整整半个世纪，施蒂弗特的《维提科》才得到再版。晚期的施蒂弗特没有得到理解，没有人继承其事业，对其优点的评价也是到了我们这个世纪才有。

3. 萨尔、埃布纳-埃申巴赫、安岑格鲁贝和奥地利现实主义的进一步发展

施蒂弗特的早期和中期创作——《素描集》和《彩石集》，对许多奥地利作家都产生了影响。但是如前所述，十九世纪后半叶的现实主义作家都不得不一切从头开始。这一时期最大的奥地利现实主义作家费迪南德·冯·萨尔(1833—1906)和玛丽·冯·埃布纳-埃申巴赫(1830—1916)起初也遵循古老文学观点，即最有价值的体裁是抒情体裁和用诗体写作的崇高悲剧。萨尔和埃布纳-埃申巴赫经历了在“崇高”体裁中的挫折之后，在现实主义中短篇小说中找到了自己的文学使命。是什么把一个伯爵夫人和一个贫穷的、在军队无声无息服役十二年的军官结合到一块的呢？首先是时代本身赋予的真诚地对周围现实、对其典型的具体细节、对身边人们平凡命运的关注。

无论是萨尔，还是埃布纳-埃申巴赫，他们的创作范围具有类似的局限性，都没有能力跨越中短篇的界限。埃布纳-埃申巴赫虽然尝试过写作长篇小说，但是总归落足于中短篇的封闭、独立、构思简略方面。她不够气力、不够概括能力，不善于组织结构去写作长篇小说。费迪南德·冯·萨尔艺术上取得了更大成就：他的小说虽然不如同时代经典样板那样简洁严明，但是他还是做到了结构布局相对清楚(的确，他的作品几乎到处可以感觉到叙述的过度枝蔓，这可以解释为作者出自于想“汲取”生活素材和扩充作品的自发愿望)。萨尔的写作率直、单线条，缺乏泛音，语言纯净，不拖泥带水。他用这种语言所讲述的内容通常还是很有意义的。作家关注的是人的个性命运，他用鲜明的线条刻画人物性格。个性性格通常是个独特的谜，叙述者(在萨尔笔下是相当中性化的形象)在破解这个谜时，展现了人物的生活道路。这种人物角色通常具有一整套的古怪性(否则便不是个谜)，如

自以为L公主爱他的布尔达中尉(同名小说,1887年)。一系列普通巧合坚定了中尉的信念——“爱情罗曼史”持续了数年,直到中尉死去;临死前,他像堂·吉诃德一样终于认清了真相。萨尔小说主人公的个人命运与时代相关,但是没有突出的象征意义,而是一种偶然,个人命运最终还是个人命运,是当时社会的个别事件。萨尔理所当然地坚信当时的社会制度和国家政体十分牢固,对现实社会危机感的认识不深(尽管他从叔本华那里借鉴来了悲观主义)。萨尔提供了许多个别场景,这些场景构成了现实的总的景象。他笔下的古怪人物从来彼此不相互作用(每个人都用单独作品描写,每个人都是生活特殊案例)。萨尔在否定他自己所说的“时髦”文学同时,倾向于描写情色,情色后来在世纪之交时期充斥奥地利(首先是维也纳)文学。他描写情色人物和其他人物一样具有精细的分寸感。小说《爱之安魂曲》几乎算得上是他最优秀的作品,这部作品用他惯用的略带干涩的文风写成,作品描绘了一个处处背叛自己的丈夫却又无力自我承认的女性形象。这是萨尔笔下众多意志消沉、沉湎于自己“世纪末”主观幻想综合征的神经质女性人物中的一员,这一综合征是作家内心全然无法接受的。·399 细微的观察、描绘对象的性格化和“神秘化”是萨尔宝贵创作遗产一贯的特点。

与萨尔相区别,玛丽·冯·埃布纳-埃申巴赫在自己创作中更依赖于直觉。无穷的幻想,善于构建花样翻新的情节的才能,机智巧妙的语言决定了她创作的多样性和不均衡性。埃布纳-埃申巴赫的小说更加具有不定型性,她的观念也同样不牢固、不确定,一贯摇摆不定,创作也因之面目各异,从贵族沙龙小说到尖锐的社会分析作品都有。埃布纳-埃申巴赫这位女作家总体上远离对自身贵族阶级的偏爱和阶级偏见,经常自觉不自觉地与社会主义观点相接近。同时埃布纳-埃申巴赫和十九世纪大多数奥地利作家一样,把社会批评与对现存制度的肯定结合在一起,这一制度最终被认为是永恒不变的。埃布纳-埃申巴赫受到来自屠格涅夫的影响,屠格涅夫在当时德语国家中被喜爱和了解的程度大于果戈理、托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基。毫无疑问,她就是在屠格涅夫影响下创作了短篇小说《吻手》(1886),这部小说取材于十八世纪,刻画了农奴制的残暴。但是,小说(这部作品与成熟的现实主义相距甚远)的情节堆砌了大量可怕残忍事件,好像是一部翻译成散文语言的厄运悲剧。埃布纳-埃申巴赫的创作毫无疑问具有深刻的人性,她坚信人民的力量(长篇小说《公众之子》,1887年)。她的创作也明显表现出她对贵族的深切蔑视,小说《穆什公爵夫人》(1883)描写了可憎的年轻贵族女性,她恶习满身,愚蠢狂傲,粗暴阴险。埃布纳-埃申巴赫和施蒂弗特、萨尔一样,对潜藏于人心灵中的嗜好抱有恐惧心理。施蒂弗特关

注于不让这些嗜好在人身上占上风，甚而认为任何情感都应得到控制，不令其放任自流，不令其控制人身心。对于埃布纳-埃申巴赫来说，世界早已不是和谐主宰的王国，哪怕这种和谐仅只是理想中的，人类天性让她恐惧，它“欺骗我们，用情欲炽热的锁链束缚我们……天性是沉睡中的魔鬼，阴险可怕，极端残忍……”

奥地利杰出的现实主义作家路德维希·安岑格鲁贝（1839—1889）处于与萨尔和埃布纳-埃申巴赫不相同的位置上。他和施蒂弗特一样是农民出身，从一开始就接近于人民，写作了许多农民小说和乡村生活戏剧。安岑格鲁贝把目标确定为“启迪民众”，他的小说是供民众口头讲述和案头常备所用。安岑格鲁贝以创作一些尖锐的社会剧而成名，首先是《基希费尔德的牧师》（1870），这部剧作中包含有当时反对教会的论战（该剧甚至曾在美国上演），后来是《发伪誓的农民》（1871）和喜剧《良心谴责》（1874）。这些戏剧作品以自己的方式延续了维也纳民间戏剧的传统，接近于纯现实主义的毫不留情的悲剧精神。悲剧《第四诫》（1877）继承了这一路线。特奥多尔·冯塔纳认为这出戏剧与托尔斯泰的《黑暗的势力》相类似，尽管故事发生在维也纳无产者中间。七十年代中期安岑格鲁贝不得不把创作的重心转移到叙事散文方面，因为维也纳的剧院对问题剧不感兴趣。安岑格鲁贝在长篇小说《污点》（第二版，1882 年）、特别是《星岩大院》（1885）以及其他许多短篇小说中成功地发展了他的乡村社会悲剧的主题。他最受欢迎的作品是容量不大的系列小说《碎石工汉斯的故事》（1874 年，碎石工汉斯是他受欢迎的许多喜剧中的一个角色）。在汉斯所讲的一个故事当中，与饥寒交迫、伤病缠身的工人相对立出现的是新时代的“壮观景象”：“一切发生了巨变……任何人都不用动手做东西，一切由机器制造，而机器旁站着的人，没有伤病，没有倦容，高大健壮，健康和理智闪亮在他们的眼中，每个人站在机器旁都像一个国王，他熟悉自己机器的每一个小齿轮。”不过，这个完全不同寻常的乌托邦形象却符合奥地利传统精神，那就是理想与现实（哪怕它如何黑暗）距离并不遥远，只要动一动，虚假现实就会让位于真实，让位于真理……安岑格鲁贝是奥地利现实主义作家中最彻底的批判现实主义作家。在他创作的主题、风格、作品氛围中体现了与俄罗斯、乌克兰、波兰、捷克的作家的共同性——追求形象的人民性、民主性，追求朴实真实。难怪托尔斯泰对安岑格鲁贝作出高度评价。

400 ·

乡土作家彼得·罗赛格（1843—1918）发展了农民主题，但是不像安岑格鲁贝一样是在现实主义方面，而是在理想化、田园诗和温和方向上。罗赛格曾成功地表现了社会冲突（长篇小说《最后的雅各》，1888 年），但是总体上倾向于创造社会平和景象。

在这一时期奥地利的现实主义开始衰退,要求进行深化和重新思考。安岑格鲁贝感觉到了这一点。但是在世纪末奥地利文学中开始起主导作用的是各种现代派、世纪末“颓废派”流派。这些流派早在七十至八十年代便出现在维也纳。在奥地利文化史上,这一时期经常以汉斯·马卡特(1840—1884)的姓名命名为“马卡特时代”,马卡特是一位维也纳画家,他创作的光彩夺目、富丽堂皇、华而不实的绘画,反映和引导着社会上层的艺术趣味。作为审美和生活理想展现、表现出来的富丽堂皇,使马卡特与德国的“创业狂”形象相接近。

在奥地利文学中,“颓废派”的先声没有得到充分展现。只是到了后来,接近世纪末,反映社会生活形式危机到来的文化危机明显表现出来。新一代的作家和批评家(胡戈·巴尔、阿瑟·施尼茨勒、胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔等),与“精神危机”相关联,以各种方式努力克服当时文学局面。这些作家的出现改变了奥地利文学的整个面貌。

第六章 瑞士文学

1848年宪法确立了瑞士资产阶级对封建主义、教权主义的胜利,这一胜利使一个倾向分裂的诸州不牢固的混合体变成一个统一的联邦国家。事实上只是从这时候开始瑞士才算得上是一个多民族的政体,其文学包括德语文学、法语文学、意大利语文学和雷托罗曼语文学。新宪法宣布国家所有语言区权利平等。“……瑞士的经验表明,在整个国家实行彻底(仍然是相对而言)民主主义的条件下保证高度的(相对而言)民族和平,在实践上是可能的并且已经实现了”,列宁所写这段话强调指出瑞士联邦范围内各个不同民族“和平相处”具有相对性(《列宁全集》,第二十四卷)。国家实现了集中统一,推动了资产阶级生产关系的巨大发展。用恩格斯的话来说,瑞士“已经达到它作为一个独立国家一般所能取得的政治发展的顶点”(《马克思恩格斯全集》第九卷)。十九世纪后半叶瑞士推出了戈特弗里德·凯勒和康拉德·费迪南德·迈耶等现实主义作家,不仅丰富了自己祖国而且丰富了德语文学宝库。尽管他们的社会政治观点、美学观点各不相同,他们的创作都带有瑞士的特点,继承了坚信人民具有巨大潜力的启蒙家和人民教育家佩斯塔洛奇和海因里希·茨绍克的传统。同时这两位艺术家清楚知道1848年事件发生后民族觉醒浪潮中激活的地区分离主义带来的危险,充当“蛮荒之地的民族文学”(凯勒)的代表角色对他们没有多少吸引力,他们指出,拥有自己祖国国家独立意识以及拥有与整个德语文学的相互关联感同样是必不可少的。

戈特弗里德·凯勒(1819—1890)是一个地道的瑞士作家,具有"敏锐的故土感觉"(罗曼·罗兰),但是他并不局限于瑞士所面临的问题,对"时代的召唤"特别敏感,十分关注自己时代最基本的问题。他的创作道路是在两个因素直接的、强有力的作用下形成的,一个是瑞士社会现实的历史特殊性,一个是古典德国文学、首先是歌德创作中的进步人道主义传统。

401· 与十九世纪后半叶的冯塔纳、施托姆、拉贝这些满怀爱怜再现德国某个偏僻角落仿佛停顿的生活的德国作家不同,凯勒善于紧密贴近对全欧洲范围的历史任务的思考。这首先是由于当时瑞士的特殊情况促成的,在瑞士,由于资产阶级生产关系不发达,宗法制生活方式很稳定,1848年革命很长一段时间被这位民主主义作家当成是全民革命。凯勒创作中的乐观主义、肯定生活的情调,来源于他对人民的力量和健康道德的深信不疑。但是在凯勒的作品中,他对未来的理想离奇地与对宗法制过去的理想化认识结合在一起(由此导致他的创作具有浪漫主义世界观成分),他在以言语和行动促进极端民主主义力量获得最终胜利和使资产阶级生产关系得到巩固的同时,又不接受瑞士的资本主义发展的具体体现(由此导致他的现实主义具有批判潜力)。作家的幻想的根源在于他把人民看作是某种不可分割的整体,他不关注飞速发展的第三等级财产分化的现状,把社会弊病看作是个别人道德不完善的结果。

决定凯勒思想艺术发展的重要事件是他旅居德国,先是在海德堡(1848—1850),他听了费尔巴哈关于宗教本质的讲座,逐渐成为唯物主义和无神论的信徒,而后在柏林(1850—1855),他形成了主要的美学原则。在柏林,凯勒出版了《新诗集》,虽无成就却耗费心血地进行戏剧创作,完成了"教育小说"《绿衣亨利》第一个早期版本(1855),以及著名的系列短篇小说集《塞尔特维拉的人们》的第一卷。也就在这些年间产生了几乎所有凯勒所创作的小说集的构思意图和最初草稿(《七个传说》、《塞尔特维拉的人们》的第二卷、《警句短诗》和《苏黎世中篇小说集》的一部分)。在这个紧张探索进步世界观的时期,他成为德语国家中最大的现实主义散文大师之一。

回到祖国后,凯勒的创作积极性突然低落:胜利了的资产阶级实践活动的结果辜负了作家的希望,现有情况完全不像所期望的那样。过了二十年,他才重新感受到了专门从事文学创作的迫切需求,并且辞去了苏黎世州政府秘书长职务。如果说在《塞尔特维拉的人们》第一卷的小说中(《三个正直的制梳匠》、《乡村的罗密欧和朱丽叶》、《小猫施皮格的故事》),作者嘲笑了市民思想和道德的缺陷,以大多数塞尔特维拉人的健康道德和直率快乐与之相对抗的话,那么在《塞尔特维拉的人们》第二卷的小说中(《人恃

衣裳马恃鞍》、《自己幸福的铁匠》、《失去的笑声》），在宽容的、反讽的“眯缝起眼睛”的背后，可以感受得到作者不相信真正民主和正义能够胜利的悲剧色彩。

凯勒作为批判现实主义作家，瑞士风格的坚定的人道主义者，他身上的矛盾表现在长篇小说《绿衣亨利》——这部瑞士唯一的、也许是十九世纪整个德语文学唯一一部现实主义的“教育小说”之中。如果说歌德在《威廉·麦斯特》这部古典的“个性成长”小说中探索的是在乌托邦式的“教育区”实现和谐个性理想的可能性的话，那么凯勒则继承了自己伟大前辈的传统，试图用他同时代瑞士社会现实的具体材料来做同样的事。小说主人公、屡受挫折的画家亨利·李走过了漫长的认识和寻找生活位置的道路，在很多方面重复了作家本人的生活经历（凯勒花了四十年左右来创作这部长篇小说，直到 1880 年才完成）。在逐渐摆脱浪漫主义幻想和迷惘的同时，亨利·李自我培养出公民责任感，在把个人利益服从于瑞士民主利益之中发现生活的意义。同时他也转向与其明显表现出的病端相和解，放弃少年时期的极端主义。完成对村社微不足道的责任，不可能彻底使亨利得到满足，他一直在追求个人与社会能产生和谐共鸣，因此他用对尘世的欢愉，对大自然、对美的欣赏来补偿理想与现实之间的鸿沟。

·402

长篇小说《马丁·萨兰德》（1886）是凯勒晚年对思想和美学价值重新评价的总结。这部长篇小说出现在二十世纪瑞士文学的发端处，它对作家来说是新的诗学体系，体现了一种无历史前途的感觉，体现了自由民主派对瑞士特殊历史发展道路希望的破灭。“我们和别处一样，别处和我们一样”，这一思想是贯穿全书的主线。

凯勒现实主义诗学的典型特征是说教性和幽默感。他力求使说教“融化在艺术中，就像糖溶于水”。他一方面将社会现实中值得肯定的方面诗意化，另一方面对否定方面报以柔和的、善意的讥讽。讥讽、幽默和缓了其创作的说教作用，使其和谐，是其特有的叙事手段。借助这些手段，凯勒尽管不能消除、不能平息现实矛盾，但是却使其更柔和、更能被容忍。同时说教性因素没有让作家离开社会批判而沉入乌托邦国度，他始终是一个批判现实主义作家。

在凯勒晚期创作中，社会乌托邦范围被紧缩，而社会批判领域则被扩展。幽默的作用发生变化，幽默让位于更尖锐的社会批判。当为之奉献终生的理想崩溃时，作家就顾不上去幽默讥讽了。

在创作《马丁·萨兰德》时，凯勒（他的书信证明了这一点）为不能创作出“美好的”、和谐完美的作品而痛苦，是已经变化了的社会发展前景妨碍了他。但是这部小说作为现实主义作品，其意义恰恰在于艺术结构中体现

了十九世纪后半叶瑞士社会结构所发生的无法挽回的(也是没有带来喜悦的)社会变革。

凯勒的小说创作于宗法制和资产阶级社会关系相交替时期,其作品的魅力就在于艺术家与生活和人民智慧有着深层的联系,就在于个性命运与社会变化特点的有机统一,就在于对积极的、探索型主人公的肯定。用托马斯·曼的话来说,凯勒善于创造出一个"完整的诗歌宇宙,在其中所有人性东西都没有被美化,但是却更鲜明、更鼓舞人、更使人欢乐",他是一个自发的、要求严格的艺术家,为准备二十世纪最初几十年德语现实主义文学的飞速和强有力的高涨做出了突出贡献。

与凯勒相区别,康拉德·费迪南德·迈耶(1825—1898)从一开始就不接受1848年以后瑞士所发生的变化,市民民主激情与他这个来自保守的贵族圈子的人格格不入。但是迈耶也不可避免地有过希望和失望,他的希望和失望都和对俾斯麦"铁血政策"推动的德国民族统一的希望相关联,当明确看到统一的德国所形成的精神气候与瑞士各州盛行的小资产阶级的庸俗没有多大差别时,失望就到来了,造成艺术家彻底地摒弃"粗糙的现实材料"而深陷于过去时代,首先是文艺复兴时代。

迈耶直到四十岁才确信自己的文学使命。他的个人成长和克服病态心理的过程,由于几乎与社会完全相隔离的处境而复杂化,拖延了很长时间,但是这一过程同时又伴随着知识和印象的积累,这些积累在七十至八十年代——艺术家创作积极性最活跃的二十年——派上了用场。他在这些年间是德语国家最大的诗人之一。迈耶排斥歌德、海涅、特别是德国浪漫主义诗人推崇感觉和歌曲性的诗歌传统,他创作的不是歌曲,更确切地说是小型叙事谣曲。作品的主人公不是静观者,而是行动者,通常是生活"不幸时刻"记录下来的行动者。

迈耶不赞成凯勒政治诗歌的激情,但是他在歌颂瑞士大自然的美丽恢宏,赞美农民热爱劳动、热爱生活或者以泛神论式的景仰之情接受生活欢乐时,就和自己这位著名的同乡相接近:他纲领性的诗歌《生活的全部》很多方面和凯勒的《黄昏之歌》相互呼应,召唤人们去欣赏"世界黄金般的富庶"。总体上迈耶的诗歌的自发性和独特性比凯勒的抒情诗更甚,与十九世纪德国诗歌传统有着密切联系。但是他的诗线条严正,形象具有造型感,画面有壁画般的鲜亮色彩,有着生与死无休止交替的生活说教,善于从部分发现整体,所有这些都使迈耶的诗歌具有与西欧、首先是德国二十世纪最初几十年诗歌类型相近的特征。

长篇小说《于尔格·耶纳奇》(1876)不仅是瑞士,也是整个德语文学的

403· 突出成就,这是迈耶唯一一部大型叙事作品,标志着欧洲历史小说发展的

新阶段。小说的故事发生在十七世纪，当时瑞士作为位于“欧洲交叉点”上多民族国家的基础正在确立，情节集中围绕位于山区的格劳宾登州争取政治独立的斗争。这位瑞士作家追随沃尔特·司各特，把历史发展进程描绘为各种具体社会力量的斗争。但是迈耶在揭示人丰富和深刻的内心生活方面，在描绘决定个人在每个具体场合行为的矛盾动机的个别与普遍辩证关系极其微妙的色彩方面，比他的前辈走得更远。小说总的情调，是一种对市民阶层口头宣称和实际行动之间存在悲剧性分裂的感知。作家描绘了格劳宾登牧师耶纳奇从一个人民领袖转变为一个霸王、一个恬不知耻的冒险者，展现了历史感，以及对个人在历史中的地位的认识。被人民推到权力顶峰的耶纳奇死去的原因，在于他超越了人性和正义的法则，因权力嗜好和自我为中心而牺牲民众的利益。

另一个“强大个性”——中篇小说《圣徒》(1880)中的托马斯·伯克哈特也遭遇了死亡。他不像耶纳奇那样因恶而强大，而是拥有智慧和对善与责任的高度认识。他勇敢地起来反对没有道德、轻率妄为、残忍的英王亨利二世，他在斗争中死去，牺牲了自己，给人民心中留下深刻印记。迈耶在用善来反对恶，用正派反对堕落，用理智反对粗暴势力的同时，避免了凯勒式的道德说教，善在他那里远不是总能战胜恶。他的历史观不乏没有前途而言的悲剧色彩，但是总的来说属于人道主义者和现实主义者。不管迈耶的创作存在怎样的矛盾，都不能认为他处在十九世纪和二十世纪交替时期欧洲现实主义文学的轨道之外。

在对“铁血宰相”拼凑起来的日耳曼帝国失望之后，迈耶投身于历史当中，用英雄主义的过去的光辉事件和强力人物来反对资产阶级现在的灰暗而阴郁的平凡普通。在中篇传奇《普劳图斯在女修道院》(1882)、《培斯卡拉的诱惑》(1887)等小说中，他塑造出许多鲜明的、具有造型感的人物形象，他们具有各种欲望真实的矛盾运动，在用现实主义描绘出的历史环境中行动、受难、奋斗。他所肯定的不是尼采的“强力个性”，而是高尚和胸怀宽广的天性，肯定的不是强者的权力，而是人在任何场合、甚至在悲剧场合都要成为人的权利和义务。对历史和人类天性的深刻理解，与人道主义文化传统的联系，细致入微的心理描写和精雕细刻、追求完美的写作风格，使迈耶成为继凯勒之后瑞士最伟大的经典作家和十九世纪德语文学的杰出大师之一。

到世纪末，民族兴奋明显衰减。一些最具远见的作家和思想家开始觉察出对瑞士特殊发展道路抱有希望是多么令人失望。怀疑、失望、怀旧、幻想和唯美情绪越来越普遍。巴塞尔两位学者——原始社会研究学家约翰·巴霍芬(1815—1887)和历史学家、《文艺复兴时期的意大利文化》(第1、2

卷，1860 年）的作者雅各布·布尔克哈特（1818—1897）是这些情绪最彻底的表达者，布尔克哈特在著作中把意大利的文艺复兴时代看作是拥有无限

利己主义、生活和艺术享受高于道德法则的强力个性获胜的时代。



康拉德·费迪南德·迈耶 P.德什旺登 1841 年

在小资产阶级毫不掩饰的务实精神和谨小慎微的市民习气的生活相对稳定的情况下，巴霍芬和布尔克哈特的神秘主义思想没有立刻找到合适的土壤根基，两位学者生前在祖国没有得到承认。小资产阶级在十九世纪下半叶所有生活领域起主导作用，决定着社会趣味，创造出典型瑞士式的生活方式，这种生活方式为巴霍芬和布尔克哈特所强烈痛恨，他们的学术活动是一种独特的对民主和小资产阶级性的"贵族反应"。两位巴塞尔学者努力去寻找位于历史之外的支点，谋求用精神手段战胜现实。前途渺茫、没有出路的感觉迫使他们朝向过去，怀念经常被过度美化的往昔，多少与他们有共同思想的还有许多具有反对派情绪的瑞士文化和文学活动家，其中包括迈耶、长期居住在德国的诗人和翻译家莱特霍德（1827—1879），还有后来试图创造现代神话的卡尔·施皮特勒（1845—1924），在神话中把古希腊神话和新的神秘主义"宇宙"思想交织在一起（散文体叙事长诗《普罗米修斯和厄庇墨透斯》，1880—1881 年）。

从十九世纪下半叶开始瑞士各罗曼语地区的文学发展方向有所不同。这些地区由于信仰加尔文主义的清规戒律而致法国影响式微，是局限性和外省性的典范。卢梭、斯塔尔夫人、贡斯当脱胎于与法国文化有机联系的人道主义传统没有找到发展基础，渐渐沉寂。宗教性质的道德哲理文学获得胜利。那些拥护在瑞士罗曼语地区"振兴宗教"，支持把清教徒的宗教性与"大地之声"、与区域色彩结合的人（纳维尔、色克雷坦、博韦），得心应手

地从文学中清除掉其具有生命力的内容，长久阻碍了罗曼语地区的“诗歌振兴”。实际上在十九世纪并没有出现“诗歌振兴”。

也许只有哲学家和诗人、日内瓦大学教授亨利·弗雷德里克·阿米尔(1821—1881)的写作，高于阴郁的罗曼语文学的一般水平，不过不是在艺术作品和文学批评文章方面，在这方面他“丝毫无异于最一般的教授”和“无内容诗人”(列夫·托尔斯泰语)，而是在他不准备用来发表的、“不经意的、非正式的”著作《日记》(1847—1881)中。这部庞大的(有一万七千页左右)日记的片段只是在阿米尔死后才发表，并引起同时代许多杰出人物的注意。一些人以嫌弃、误解态度拒绝“解剖学地”挖掘这位日内瓦人的个人心灵内部，另一些人认为他是世纪末西欧文化的“典型”代表，还有一些人，其中包括列夫·托尔斯泰，赞赏其自白的真挚诚实。晚年的托尔斯泰惊讶于阿米尔日记中的“心灵内心工作”和表达宗教情感的生动直接。托尔斯泰指出了其中一些特别令他吃惊的地方，这些内容由他女儿翻译，连同他的序言一起用俄语出版。

阿米尔不止一次在《日记》中宣称，他只有一个理想，那就是要把全部心灵力量奉献于为伟大目标而奋斗。渗透着宗教虚伪的瑞士市民社会没能给予他这样的目标，于是阿米尔逐渐使自己养成一种思想，那就是“中立观点”能够帮助他克服生活的琐碎和缺乏目标。他个人对同时代的社会政治斗争的中立态度，与瑞士国家官方的中立国地位有某种接近。

阿米尔——这位心情忧郁者和孤独的幻想家身上体现出的病态敏感和封闭性与迈耶相像。他们二人都躲避现实社会：迈耶沉湎于“伟大”的过去，阿米尔沉湎于观照和幻想。但是迈耶借助强大的创作幻想来克服小市民局限性造成的缺陷和桎梏，阿米尔则没有这种幻想，给他以帮助的不是诗神缪斯，而是其灰色的姐妹——反思。被迈耶嘲笑、并且当作束缚艺术家心灵的枷锁而抛弃的地方局限性，被阿米尔在长期摇摆之后掌握，甚至被他歌颂为“小中立国”的巨大优势。阿米尔的悲剧就在这里，他认为自己是“历史河床中中立的观察者”，为宗教服务迫使他不是在生活，而是出席观看自己的生活，带着动人的真诚为其不自主性作注释。

十九世纪下半叶，当瑞士人民族自我意识形成时，雷托罗曼语文学出现高涨，而在此之前这一文学主要是宗教性的、布道性的。格劳宾登州借助崇山峻岭和远离文明中心而保留下独一无二的雷托罗曼语——这一残存的而又具有生命力的、起作用的语言，这里的诗人和作家投身于丰富的古代雷托人的民间文学，他们收集并且加工民间歌曲、故事、传说，不仅意识到母语的原始性，而且也意识到在无情的技术文明作用下已经降临到雷托罗曼文化头上的现实威胁。让·卡斯帕·姆奥特(1844—1906)创作出具有

· 405

公民精神的抒情诗典范。在他的诗歌中,听得到他保卫雷托罗曼人民及其文化不受近代的贪污腐化和“功利主义”冲击的热切呼声,这一呼声与将宗法制古代英雄化和为历史落后辩护结合在一起。

总而言之,十九世纪下半叶瑞士不同语言区文学的发展是不均衡的。资产阶级社会关系发展程度高的德语地区文学发展最高,这一地区的文学尽管带有地方特征,总的来说与欧洲文学主流相符合。其他地区相当大程度上脱离欧洲的社会和精神运动,在那里民族自我意识正在积蓄力量,走向成熟,伴随着强烈的区域化倾向。联邦国家的民族政策与其各部分的文化分立构成的矛盾,以不同方式反映在每个瑞士作家的创作中,决定着这一国家文学复杂的动态发展。

第七章 荷兰文学

十九世纪下半叶荷兰文学的发展,明显反映了1848年重大历史变革之后社会历史力量的深刻分化。

荷兰的资产阶级在国内大力发展工业,为此要吸引所必需的资本,首先是从强化剥削殖民地来获取资本。随着资本家工业的发展,其对立面——无产阶级也在积蓄力量,无产阶级的阶级斗争给了这一时期的文学以极大的影响。

资产阶级进步思想的光辉暗淡了,其启蒙宣传被清醒的、丧失情感的实用主义所彻底排挤掉。其浪漫主义信徒,让位给那些越来越远离现实去追求灵感,沉湎于古希腊精神和唯美主义,宣扬崇拜创造性“自我”、“纯艺术”的新浪漫主义者。进步思想执著的拥护者们陷入怀疑论中,在对人的不完善性的嘲讽中寻求慰藉。自然主义者继承了他们的衣钵,实质上把仿佛不可避免、尽管也不公正的社会经济制度所造成的历史过错扩大到全人类。最后,批判现实主义借助社会分析——这一艺术研究新工具在这一制度当中,历尽艰辛找到人类不幸的根源。

在本文所研究的这段时期内,所有这些文学主导潮流,和在其他一些欧洲国家里一样,在时间上彼此共存或者相互叠压,在创作上相互共存、相互作用或者对立。

如前所述,荷兰浪漫主义思想和构成形式的根本特征之一,就是其在新的历史和艺术层面上对启蒙主义根本传统的接受和折射。例如,《向导》杂志所宣扬的民族复兴思想,只不过是启蒙主义资产阶级进步思想的一种变形。而恰恰与之相关联的就是浪漫主义者对历史主题的积极关注。而且尽

管同时启蒙现实主义的某些因素也得到了发展,特别是在一些长篇小说作者对人物生活环境和心理状态的描写之中,这些作者对历史发展动力的理解仍然是浪漫主义的(神的预设或者命运,或是杰出个性的主观意志)。

如同自己年长的同时代人博斯博姆图森夫人的创作一样,亨德里克·扬·斯希梅尔(1823—1906)的文学活动在浪漫主义河流中展开,但又不能完全纳入其中。斯希梅尔从模仿席勒开始创作(早期戏剧《拿破仑》是对《玛丽亚·斯图亚特》的自由加工),很快他便转向戏剧应该把诗和历史融为一体的思想。他在这方面一些最成功的尝试,具有历史观广阔、剧情发展生动和人物性格自然的特点。在描写丹麦十八世纪的一位开明大臣的戏剧《斯特鲁恩西》(1868)中,斯希梅尔首次在荷兰文学中提出和谐社会制度的理想,仿佛是为启蒙主义遗训献上了最后的厚礼。 ·406

斯希梅尔遵守了《向导》杂志所制定的方针路线(1851—1867 年间他在杂志编辑部工作过),杂志的编辑群体、首先是波特希特,在十七世纪“黄金时代”成就中找到了社会乐观主义的源泉。小说《海牙姑娘》(1856)和《西蒙斯先生》(1875)的故事,就发生在摄政时代和“大议长”、斯宾诺莎的朋友和庇护者扬·德·维特时代。

荷兰浪漫主义所固有的温和性,在其没落期更加突出,在斯希梅尔艺术上不太成功的向往小市民的舒适安逸理想的作品中显现出来(戏剧《罪过与救赎》,1852 年;《尤弗劳·伯斯》,1878 年;长篇小说《奥美伦庄园的主人们》,1870 年等等)。不过,这些作品超出了浪漫主义范围。

斯希梅尔的戏剧《国家之子》和《斯特鲁恩西》至今还在荷兰舞台上上演。斯希梅尔的创作,是从浪漫主义的为现在而颂扬和思考过去,向现实主义的为未来而思考和批判现在的一个过渡。

在十九世纪下半叶的荷兰文学中,如同在一些主要欧洲国家里先前发生过的情形一样,现实主义内部正在发生着社会取向的分化,思想艺术分化的两极对应着对资产阶级社会的两种判决——无罪判决和死亡判决。

在对资产阶级进步充满幻想的荷兰现实主义作家中,最成功的当属希尔德布兰特(尼古拉斯·贝茨牧师的化名,1814—1903 年)。他的名为《暗箱》(这本书的最后版本是 1851 年的第三版)的小说集还在作者生前就成为荷兰最受欢迎的作品。

受欢迎的原因很明确,那就是在准确刻画出来的肖像中,荷兰市民们能够好像是在家庭影集的照片上一样(作品的名称指明了这一点)认出自己,并且总体上自我满意。希尔德布兰特的幽默,被所有的读者和批评家们一致公认是其阿姆斯特丹风习史诗的主要优点,他的幽默与曾经以讽刺天才激励过荷兰人可怜的诗才的海涅的辛辣嘲讽相距很远,也与穆尔塔图

利——经常与《暗箱》相提并论的《马克斯·哈弗拉尔》的作者——的冷嘲热讽相距很远。这是一个富有生活阅历的人的温和的、经常是自我满足的微笑，它把洞察出来的社会恶习变化为典型的人性弱点。比方说，给首都居民生活来个速写(《斯塔斯托克一家》)，或者给从西印度回到宗主国的暴发户们来个家庭肖像画(《克格一家》)。但是一旦这个滔滔不绝说教的牧师暂时从舞台上消失，生活就会透过"暗箱"的透镜显露出自身无可替代的戏剧性(《老相识》、《猎人泰恩》)。

希尔德布兰特在其小说集的一些优秀作品中，继承了沃尔夫和戴肯在荷兰开创的社会现实小说的启蒙传统，而在另一些小说中则强化了其缺点，即平淡无奇的说教，平庸实际。由希尔德布兰特开头，幽默扩展到所有文学种类，但是即使是最有才能的对手和后继者都无能出其右。

要想对社会说出全部真话，就要看到其最无耻的成员——殖民地的掠夺者，而要想让这真话大胆、新鲜、明确，作家就要"脱离"民族传统，成长于流派和潮流之外。穆尔塔图利(来自拉丁语 multa tulit，意为"我已承受太多痛苦"，是爱德华·道维斯·戴克尔的笔名，1820—1887 年)便是十九世纪荷兰文学的"迷途浪子"和"恶之天才"。

在殖民地行政当局任职十七年以后，他详尽参透了同胞们"文明传播者使命"的内涵。大胆妄为的官员戴克尔没有得到他向殖民当局所主张的对受苦受难的土著人的公正，于是他用自己第一部长篇小说《马克斯·哈弗拉尔，或荷兰贸易公司的咖啡拍卖》(1860)，向咖啡经纪人、官僚、教会、政府当面提出挑战。小说以不容辩驳的对"神圣"秩序、金钱、信仰、权力及其承担者的大胆揭露、愤怒讽刺，以及激动人心真诚的自传性叙述赢得了热烈喝彩。的确，小说的主人公，一个诚实而高尚的殖民地行政官员，马克斯·哈弗拉尔和批判现实主义许多正面主人公一样，比起其有血有肉的对立面苍白许多。在穆尔塔图利那里，无论在当时还是以后，都没有明确的正面纲领，在震撼社会的同时，他期待着这一社会内部发生根本性改变。

407 ·

为保护受压迫的印度尼西亚、"美丽的因苏琳达"(来自拉丁语 insula—岛屿)，穆尔塔图利写下了一系列的"哈弗拉尔案文作"，其中突出的有"幻想小说"《情书》(1861)、政论小册子《论荷属印度的自由劳动》(1862)和《再论自由劳动》(1872)。正如《德瓦海德》报在《马克斯·哈弗拉尔》发表一百周年时所说，穆尔塔图利"第一个在荷兰文学中对几百年来的荷兰殖民主义给予迎头痛击"。

在发展自己对殖民主义批判的反资产阶级意义的同时，穆尔塔图利得出结论，造成人民(有色人种和白人)苦难的罪恶根源，便是富裕而拥有全

权的少数对贫困的大多数的剥削，这一剥削被资产阶级政客们、“穿教袍的商人们”、文人们、舆论、学校、家庭……各用各的调加以伪装。他在讽刺性的《与日本人的谈话》(1861)、艺术政论性的《谈话录》(1869)和《关于千百万人的考察》(1870—1873)等作品中，进行着“反对所有人”的卓绝斗争，进行着反对不合理生活秩序的孤独斗士的战争。

作家七卷集的《思想集》(1862—1877)在其创作中占有特殊位置。他在给出版者的信中说：“我希望每一篇小说都有自己的思想。因此请把我的书叫做‘思想集’，并在开头写上：‘有一个撒种的出去撒种’。这本书将是我举起的旗帜……”《思想集》中包含有戏剧《皇家学校》和关于沃特切·彼得瑟的“教育小说”(小说出版时没有名称，只有片断，没有写完)。

“有一个撒种的出去撒种”——这不仅仅是《思想集》的卷首词，而且实际上也可以用于穆尔塔图利整个创作。但是这只是第一个题词，第二个便是“革命必然发生……”(《思想 928》)。虽然穆尔塔图利还无力彻底告别启蒙主义的幻觉(例如对人道君主的信念)，夸大语言、艺术的力量(他笔下的沃特切身上既有威廉·麦斯特、也有浮士德的特征)，他还是感觉到了另外一点：“扎克雷起义为期不远……”穆尔塔图利找到了通往革命工人的道路，他们也把他看作是“自己的”作家，社会主义作家戈尔特、海耶曼斯、罗兰霍尔斯特都承认他对他们创作的巨大影响。《马克斯·哈弗拉尔》中好哲理的商人德罗斯托佩尔和说话唠叨的牧师瓦维拉尔，关于沃特切·彼得瑟小说中的贸易公司主人克珀利特和教师佩涅维普，《皇家学校》中的阴险大臣凡·海斯特和宫廷虚无主义者斯皮里迪奥，成为荷兰文学中家喻户晓的人物。

作为“破坏者、解放者、革新者”(科恩语)的穆尔塔图利，颠覆了荷兰文学在他之前形成的整个体裁格局。他所创立的“片断式的”叙述形式，在一篇作品范围内融合了各种文学体裁和种类、情节层次和风格手法，已经不仅仅是他表现独特创作个性的弹性工具。这一动感形式使他能够敏锐回应“飞速流逝的生活体验”，用自己的反应抓住读者。艺术家和评论家在他身上彼此密不可分。

穆尔塔图利的创作成为荷兰文学新潮流——批判现实主义的强劲源泉，尽管浪漫主义因素在他身上也起着重要作用。

穆尔塔图利为数不多的思想同道和朋友之一便是康拉德·布斯肯·许特(1826—1886)。许特曾经是波特希特在《向导》杂志编辑部共同工作的亲密战友，后来因为发表有损宫廷声誉的文章而被迫离开那里。还在早些时候，自由思想就使布斯肯·许特放弃了牧师头衔。一段时间内(1868—1875)他不得不到印度尼西亚做报纸编辑，又因为揭露(继穆尔塔图利之

后）臭名昭著的“奴役文化体系”以及自由“民主派”的虚伪（《选举箱边的祈祷》，1875 年）和其他一些资本主义制度弊病而触怒殖民地行政当局。

许特不仅是一位杰出的政论家，而且是一位出色的批评家，他犀利的文笔令所有平庸文人都感到害怕。除了关注祖国文学，他还关注英国、法国、德国的文学，他的文章和评论集成多卷集的《文学幻想和批评》，展现了四分之一世纪（1860—1885）西欧文学生活的全景。

408 ·

就其创作风格而言，布斯肯·许特接近于圣伯夫。继圣伯夫之后，许特在荷兰文学批评中树立了传记学方法。许特的文学批评遗产，是批判现实主义与浪漫主义思想艺术继承性的又一鲜明范例。

荷兰浪漫主义“最后一个莫希干人”（作家自称）卡莱尔·浮士麦尔（1826—1888），是穆尔塔图利创作的热情拥护者和宣传者，他对浪漫主义的“自我意识”做出理论总结，这一“自我意识”已经转变为“自我否定”，将进入抽象“审美”人道主义观念中。这位作家的突出特点是把美绝对化，把艺术上升为崇拜，上升为对审美生活建设的追求，以及对“平面现实主义”（即自然主义）的不接受。

浮士麦尔的出发点，是通过创造美好艺术和美好的人能够到达“黄金时代”（随笔、艺术散文、诗歌合集《五彩鸟》，1872 年；长篇小说《奉献》，1880 年）。由此产生出八十年代诗歌中荷兰模式的“纯艺术”。

八十年代荷兰文学起磁极作用的是创刊于 1885 年的《新向导》，它是所谓八十年代文学运动的机关报。尽管存世时间不长，它还是把最有才华的一些青年诗人和小说家聚集到一个屋檐下，使他们相接近的一方面是对哲学、道德、艺术中的庸俗习气和唯利是图的仇视，另一方面是由于日益增长的资本“铁蹄”的压迫而产生的恐慌。但是八十年代人所走的道路和主张的纲领并不一致。

其中最有影响的是创建《新向导》杂志的诗人小组，该杂志的名称就已经喻示着其要与当时具有威望的自由派的《向导》展开论战，也喻示着其忠诚于以往的《向导》——波特希特群体的浪漫主义大旗。威廉·克洛斯（1859—1938）所提出的新浪漫主义取向，要求诗人首先要“最个性化地表现最个性化的情感”，诗艺精湛，诗歌形象纯正清晰。同一时期“纯艺术”得到传扬。克洛斯仿照先前去世的才华出众的雅克·佩尔克（1859—1881）的范例来完善十四行诗体裁（《孩童与上帝之书》，1888 年；《诗集》，1894 年；《新诗集》，1895 年；以及以后一些诗集），后者的诗经过克洛斯的加工在其死后出版（1882），成为八十年代运动的诗歌领唱。

与崇拜自足的诗歌形式一起，八十年代人具有典型的崇拜雪莱和济慈的特点。

批评家罗德威克·冯·德塞尔(1864—1952)曾是一位法国自然主义的热情宣传者,同时在论断方面也是一位极端主观的印象主义者。出于嗜好,他甚至写过两部长篇小说(《爱》,1887 年;《小共和国》,1889 年)。不过过了几年,他已经确认了"自然主义的死亡"(1891),把自己的批判激情"从左拉转向梅特林克"(1895)。正是一些文学批评著作(其中最优秀之一是《穆尔塔图利》,1891)构成了德塞尔创作遗产的核心。

在《新向导》庇护下,初登文坛的还有社会民主派政论家弗兰克·冯·德·古斯、对社会主义思想有好感的小说家和诗人弗雷德里克·冯·霭覃及一系列其他文学家。到九十年代中期,充斥于《新向导》的新浪漫主义激情和对"纯艺术"的崇拜失去了活力,1894 年之后出版的新的《新向导》除名称外已经和以往的杂志没有任何共同之处。

第八章 比利时文学

· 409

1. 五十至六十年代的文学

十九世纪五十至六十年代是比利时文学形成时期,比利时文学随着沙尔·德·科斯特的《欧伦施皮格尔的传说》的问世(1867)逐渐得到国际社会关注。《欧伦施皮格尔的传说》问世之初在比利时本国未得到足够评价,却被后来几代比利时作家和文化活动家所瞩目,被称之为"民族《圣经》"。这一定语指明德·科斯特的作品位于比利时文化的源头。尽管自发的文化传统塑造存在于现今的比利时疆域内,(例如,十五至十七世纪佛兰芒汉语翻译中还有"佛拉芒"、"佛兰德"、"佛拉米"等提法,造型艺术就是鲜明的证明),全比利时的文化的产生的确是在十九世纪,与比利时由于 1830 年革命而摆脱荷兰统治,形成独立国家密切相关。比利时的主要居民是由语言接近荷兰人的弗拉芒人和说法语方言的瓦隆人组成的。两大民族的命运几百年中紧密交织在一起。

比利时文学以两种语言——法语和荷兰语向前发展。同时优先得到发展的是法语(官方语言)文学。荷兰语只是在二十世纪才获得官方地位,荷兰语文学反映了弗拉芒族人为争取语言平等而斗争的特点。弗拉芒运动的思想贯穿于这一时期最大的小说家亨德里克·孔西延斯(1812—1883)的创作当中。在他的长篇历史小说《奇迹年》(1837)和《佛兰德的狮子》(1838)中,他将弗拉芒人的过去英雄化,认为这是弗拉芒文化的复兴手段。

十九世纪比利时国家统一思想,体现在许多瓦隆族以及弗拉芒族出身

的作家所创作的法语文学中。

直到七十年代以前,比利时文学中占主导的是浪漫主义潮流,它在很大程度上和宣布独立后民族自我意识高涨分不开。第一位有名的比利时浪漫主义诗人安德烈·范·哈塞尔特(1806—1874)出生于荷兰,最初是用荷兰语进行创作,但是后来转向法语,他把比利时独特性看作是日耳曼文化与罗曼文化的有机综合。但是,他在自己诗歌创作(诗集《诗歌、箴言、颂诗和韵文》,1862 年)当中,实际上是通过机械地把法国和德国浪漫主义传统结合起来的途径,试图实现类似的综合,不过这一尝试遭到了失败。正如 П. Г. 安德列耶夫在其《比利时文学百年》一书中所公正指出的那样,"任何比利时的独特性、'第三'特质在这里都没有出现"。法语诗人沙尔·波特万(1818—1902)的创作中,特别是在他五十年代的诗歌中(诗集《太阳的诗》、《比利时》)所发出的忠诚于比利时的过去、传统、艺术的庄严而雄壮的宣言,也没有能促进自发的比利时文学的出现。

一系列法语(主要是瓦隆族的)文学家没有超出法国文学传统的影响范围,不由自主遵循法国文学传统的既有范·哈塞尔特,他不隐瞒自己对雨果的欣赏,也有小说家和诗人奥克塔夫·皮尔梅(1832—1883),他六十至七十年代出版的主要作品(思考与格言集《树叶集》、《孤独的日子》、《哲学的时辰》),就贯穿了对贪婪凶猛的资产阶级道德的憎恶,明显受到夏多布里昂的巨大影响。

同时,十九世纪五十年代末和六十年代是比利时文学的一条分界线,从此确立了比利时文学的独立性。在这一时期出现了大抒情诗人奎多·赫泽勒(1830—1899)的诗文集《诗歌练习》(1858)、《墓地之花》(1858)、《小长诗》(1860)、《诗歌、歌曲与祈祷》(1862),他是八十至九十年代交替时期出现的比利时象征派的先驱。作为天主教神甫,赫泽勒在神学院教授日耳曼文学,他用荷兰语西弗拉芒方言进行写作,这大大局限了他诗歌的传播范围。但是他并不是一位区域性作家,尽管他的创作歌颂故乡的美丽,汲取了民歌的质朴,然而其创作所具有的佛兰德地方色彩却并不是诗人的创作目的本身,不是一种局限因素。诗人紧张地经历着存在的悲剧性:那无可挽回的时光流逝,那在鼎盛时期带走人的生命的死亡。奎多·赫泽勒的宗教世界观给他的创作打下明显烙印。与此同时,他的描写总是具体化的,细节化的,即使是说一些抽象概念也仿佛感官可以触摸得到(这一手法后来在维尔哈伦成熟创作中得到运用)。例如,时间的大车,带走了日月和岁月,飞驰中"摇晃震动,吱呀作响"(《时间的大车》)。

410 ·

现实主义的最初萌芽与年轻的比利时文学对当时时代的关注密切相关。这些萌芽表现在艾米尔·莱克勒克(1827—1907)的创作中,他曾经写

过一些长篇社会风俗小说(《里夏尔律师》,1858年,等等)。

2. 沙尔·德·科斯特

沙尔·德·科斯特(1827—1879)出生于慕尼黑,父亲做过主教管家,但去世很早,因此科斯特从青少年时期开始不得不出外挣钱糊口(曾在银行、档案馆工作过)。他曾在布鲁塞尔神学校学习过,后来在布鲁塞尔大学学习哲学和文学。

1858年,科斯特的第一本书——《弗拉芒传说集》出版,书中某些方面表现出后来的《欧伦施皮格尔的传说》的艺术特征。《弗拉芒传说集》明显受到更多的是德国的、而不是法国的浪漫主义文学传统的影响。这既表现在他对本国民间文学遗产的关注,也表现在他对描写超自然力的偏好中,不过这种超自然力在传说集最后一篇《斯麦茨·斯梅耶》中降为滑稽可笑,这篇传说描写了一个机智、勇敢、快活的铁匠,他在与一大群鬼怪的对决中最终获胜。这一传说发生在十六世纪尼德兰革命时期,铁匠斯麦茨·斯梅耶是一个乞食者[①],是西班牙国王和天主教教会的敌人,这就使研究者们有理由把其视作欧伦施皮格尔最早的形象速写。《弗拉芒传说集》还以其特有的将弗拉芒题材和与传说集故事情节相适应的仿古法语相结合,预示了后来的《欧伦施皮格尔的传说》的诞生。

科斯特对北日耳曼民间传说英雄欧伦施皮格尔的关注,与其此前的经历有关:从1856年起,科斯特积极与民主派杂志《欧伦施皮格尔》合作,以这个人物名义发表文章,评论比利时国内以及国际生活的尖锐问题,预言欧洲新的革命不可避免("……空中弥漫着大雷雨、未知事物、革命")。科斯特的政论文章,证明了他是一位斗士,他为争取人民权利、争取社会被压迫阶级的权利起来反对有钱的比利时资产阶级,反对马克思著名论断所概括的那个"……地主、资本家和神甫的舒适小天堂"(《马克思恩格斯全集》第十六卷)。

1867年12月31日,《关于欧伦施皮格尔和拉麦·古德扎克在佛兰德及其他国家的勇敢、快乐和光荣冒险的传说》(以下简称《传说》)问世。这部作品是西欧浪漫主义的一座丰碑,尽管与浪漫主义作品主潮相比来得晚了一些,但却是这一潮流中的新声音。科斯特的作品是民族新文学的奠基石,这一意义与其浪漫主义属性完全相符,因为正是浪漫主义所具有的对

---

① 十六世纪尼德兰革命期间,反抗西班牙统治的尼德兰贵族以及后来的游击战士的诨称。——译注

民族过去和民族特点、包括民间文学传统的高度关注，在一些国家政体的形成受到不良历史条件阻碍时，对本国自发文学的发展起到了极其重要作用。与此同时，决定比利时文学发展独特性的还有一点，那就是科斯特的《传说》，在保持与浪漫主义明确联系的同时，也是与民间文学和文艺复兴传统相联系的比利时现实主义发展的源泉。

除此之外，还有一点决定了科斯特作品的独特性及他对欧洲文化乃至世界文化所作出的贡献，那就是作品描写的对象并不仅仅是一个民族历史的重要时期（同时也是民族艺术天才鼎盛时期），而是一个在其他一些民族历史上也极具社会教育意义和类比意义的重要时期。科斯特所再现的佛兰德人民争取自由的英勇斗争，开辟了欧洲革命的纪元。这一主题理所当然地在欧洲许多国家得到那些痛感1848年希望破灭的、具有民主主义情绪的读者们的积极回应。因此科斯特的书几乎立刻在比利时境外得到好评，作者在《猫头鹰的序言》中强调指出了《传说》的迫切意义："声名远扬的诗411· 人，你有各种理由去抨击，抨击那些你称之为自己祖国刽子手的人们，你把查理五世和腓力二世钉到了历史的耻辱柱上；你不是猫头鹰，你不够谨慎。你确信吗，确信世界上再没有查理们和腓力们了吗？你不害怕吗，不害怕警觉的检察官在你的大象的肚子里抠出来对当代大人物的暗示？……"

在作品中善与恶的对立是作品结构的基础（一方面是西班牙天主教刽子手、监狱看守、佛兰德人民的掠夺者，另一方面是高尚的、人道的、慷慨的佛兰德的反抗者），这种单一的浪漫主义的对立不应看作是一种简化，也不应看作是作品的欠缺，这首先是因为旨在反抗异族压迫的尼德兰革命，乃是为正义事业而斗争的一个光辉历史典范。

这种正面人物和反面人物的对立展现在作品的不同层次上。它表现在两对对立者命运的平行再现当中：那就是矿工、吉尔·欧伦施皮格尔的父亲克拉斯和西班牙皇帝查理五世，而最主要的是吉尔本人和查理的儿子，西班牙王子、后来成为皇帝的腓力二世。同时，在讲述吉尔童年和少年时期的第一部中，相邻的许多章节都是按照对照的原则构建的：腓力烧死猴子——吉尔抢救小狗，等等。

书中的反面人物没有什么细微区别，总体上本质等同划一，那就是他们都是恶的载体。科斯特刻画他们性格的最主要手段，就是描绘他们对自己牺牲品苦难的冷漠，甚至对其苦难感到施虐者的快乐；而对这一苦难的描写总是十分具体，细节残酷，却又总是带着悲痛和愤怒的激情。

科斯特小说中刽子手们还有一个共同特点，那就是自私：皇帝查理以及后来的腓力，处死富有的佛兰德反叛者们后攫取他们的遗产；告发克拉斯的鱼商做这种事是为了得到其藏起来用于不时之需的七百银币。在科斯

特的笔下，恶的承担者们经常现世就得到报应：鱼商在作品的末尾暴露了秘密杀人者和强盗的嘴脸，痛苦死去；腓力妻子不育，没有生出他所期盼的王位继承者。

在作品中，与恶势力相对立的是善的力量，其化身便是佛兰德人民。散布在遭受贫困、苦难、死亡的佛兰德的异邦刽子手及其走狗们的生活是一种反自然的存在，而与之形成对照的是科斯特笔下故乡土地特有的生命力的勃发，肉体的欣悦。《传说》中有大量的场面描绘其主人公置身于肉体欢乐中，他们或者在品尝美酒、鸡腿，或者把美女与美味相媲美："啊，"他（欧伦施皮格尔）感叹道，"你的皮肤好像凝乳，你的头发好像烤钎上金黄的野鸡，你的嘴唇好像樱桃。世界上还有谁比你味道更美？"

在生动表现生命的感官愉悦方面，科斯特继承了文艺复兴的艺术传统，但主要不是文学传统（尽管人们经常将他与拉伯雷相提并论），而是佛兰德绘画传统，这些传统还明显影响到其他一些比利时作家，如埃米尔·维尔哈伦。但是正是维尔哈伦忠实遵循了鲁本斯和约尔丹斯的传统，以自然主义手法描绘无节制放纵中狂欢的肉体，充满血肉，具有质感，常常不知衰竭，但又贪婪、沉醉、疯狂；而相比之下，《欧伦施皮格尔的传说》中的描写手笔更加轻松，有所美化。欧伦施皮格尔与漫游途中见到的无数女性之间的交往被诗意化，他的露水女友总是年轻、美丽而无私，即使是一些放荡的姑娘；与之相关的场景没有自然主义的细节，如同描述主人公爱情经历的所有场景一样，即使是描写吉尔和恋人奈雷借助神药进入自然神灵王国交欢一章也是如此。

《传说》中对尘世感官享乐丰满多彩的描写，经常靠精神因素得到平衡，即使是科斯特称之为"佛兰德之胃"的贪吃的拉默·古德扎克，仿佛是作为补偿，被作家赋予严守道德的品格，顽强忠实于背弃他的妻子。并且这一特征也为其他一些正面人物所具有，他们在异邦的压迫和嚣张的宗教裁判残酷的考验中，表现出高尚的道德情操，如勤劳、诚实、善良、信守诺言、信念坚定的克拉斯；他的妻子、吉尔的母亲，善良、温顺而勇敢的索特金；温柔相爱的奈雷以及其他许多次要人物，特别是在描写尼德兰乞食团反抗西班牙国王和天主教教会解放斗争章节中的人物。 ·412

科斯特创作的目的不是刻画人物性格，更不用说性格的发展。他的作品是由一连串相当独立的场景（章节）组成的，这一结构原则也妨碍了对性格的刻画。他的任务更主要的是塑造人民的集合形象，作者所设想的人民性格的精华代表，便是欧伦施皮格尔，作家赋予象征意义的"佛兰德之魂"，以及象征不朽和永恒青春的奈雷，"因为佛兰德的爱和灵魂不会衰老"。

科斯特强调吉尔的形象源自民间。他在《传说》早期版本的《猫头鹰的

序言》的注解中指出，第一本书前二十章取自佛兰德关于欧伦施皮格尔的民间作品。在这些章节中，吉尔接近于典型的民间文学中的骗子角色，具有其必不可少的品质：聪明、机智、灵活，花样百出。社会性主题更多地体现在属于作者创作的那些展现压迫者和爱好自由、不屈服于暴政的佛兰德人民的章节。在第一部书中这些最重要的特征很大程度上体现在克拉斯身上，而不是吉尔；也正是在克拉斯遇难之后（第一部末尾），欧伦施皮格尔才意识到自己的使命是"拯救佛兰德大地"。

欧伦施皮格尔从一开始，便被作者宣布为是一个非凡的浪漫主义英雄，同时又拥有民间史诗英雄的特点。在他出生时，"善良的巫师"卡特林纳便谈到了他的非凡特性，她预言，欧伦施皮格尔"将长生不老，永远不死并且周游世界，从不停留。他会同时是农民、贵族、画家、雕塑家。他将如此走遍世界，赞美所有的美和善，放声嘲笑愚蠢"。主人公的漫游构成《传说》结构，这不仅正是科斯特创作的研究者经常提到的骗子小说的特点，也是浪漫主义作品的特点。而欧伦施皮格尔在《传说》第二部以及后面几部中四处漫游，寻找理想（幸福和公正）的主题也与浪漫主义文学有明显联系。如果说在第一部中，他的流浪还具有现实的理由（因对教堂不敬被逐出家乡三年），那么后来他出发寻找神秘七宝，则是听从了他请求其拯救自己祖国的自然之神的劝告。在寻找过程中，欧伦施皮格尔成为尼德兰革命的积极参与者，在作者笔下，他和真实历史人物——奥朗王子等人并肩作战。在《传说》的末尾，欧伦施皮格尔逐渐失去了写实的特点，其作用成为人民不朽精神的象征，特别是结束场景，吉尔被人民的压迫者，市长和本堂神甫匆匆埋入坟墓，而他又从坟墓中站了出来。

科斯特作品综合了骗子小说、民间口头文学和浪漫主义文学的许多艺术特征。同时又完全符合作者所赋予的"传说"——这一体裁的定义，尽管在一些具体描述中使用了现实主义手法，但就总的观念（善恶两极对立）、人物刻画特点、体裁和语体特征而言，仍是一部浪漫主义作品。特别是在语体方面，作者广泛使用一些重复话语，来强化叙述的感情色彩。吉尔在目睹家乡土地屡遭灾难时经常重复说："克拉斯的灰烬敲击着我的心房。""而遗产被国王所得"这句话总是用来当作"异端者"受难而死场景的结束语。吉尔和奈雷在超自然力世界的那些场景中，突出表现了科斯特所继承的浪漫主义传统（特别是德国文学传统）典型的具有神秘色彩的泛神论思想，而与七宝主题（在最后场景中化身为代言七种美德的七位预言家）相关的象征寓意因素，明显是用来说明在未来实现了社会公正的国度里，人类天性的弱点能够得到纠正。

在七神变身场景以及其他一些地方，科斯特对荷兰和比利时的领土统

一充满希望，他把这看作是祖国强盛和独立的保证。但是作家又一贯主张一定要把弗拉芒人和瓦隆人团结在比利时祖国中，例如他的《布拉班特故事集》(1862)。在《传说》中作者也不止一次谈到过“比利时祖国”，谈到瓦隆人参加到佛兰德解放运动之中。科斯特这部不朽作品，不仅渗透了祖国统一思想，而且也是这一思想的具体体现，其在艺术领域的“比利时式综合”的特点，证明了统一的比利时文学艺术已经成为不争的事实，而创建统一的比利时文学，也被比利时十九世纪中叶和后半叶作家当作是一个主要创作任务。

·413

3. 七十至八十年代的文学

《欧伦施皮格尔的传说》直到今天，依然是比利时小说的最高成就。在以后几十年中，文学中明显表现出自然主义的影响，这一影响很大程度受到来自法国的推动。比利时自然主义的特点是它的区域化特征，对国家某个角落的地域性特征十分关注。比利时文学的自然主义主要不是对抗还在起效用的浪漫主义，而是与之共存。许多作家作品中有很强的浪漫主义倾向，即使是一些被认为最忠实的左拉信徒，例如卡米耶·勒蒙尼耶等作家也不例外。

十九世纪下半叶比利时文学发展的总体特征是各种文学潮流迅速交替，并在一系列作家创作中又有某种程度的综合。这种加速度发展态势，特别强烈地表现在八十年代，与国家社会生活发展迅速的根本性转变相关联。

比利时有很长一段时间主要是一个农业国，保留了在很多邻近的西欧国家早已消失了的宗法制习俗。国家飞速资本化的时代(八十年代至九十年代初)，伴随着城市的快速增长和农村的凋敝，而农村曾经是古老宗法制下的比利时的心脏。在十五年左右时间内，比利时从一个欧洲不起眼的荒僻角落，变成一个工业发达的帝国主义强国。

1884年比利时占领了刚果河流域的大片土地，对当地的殖民化和掠夺带来资本的大量涌入，促进了国家加速现代化。与此同时，工业的发展伴随着无产阶级积极性的提高。1885年建立了工人党，1886年便在沙勒鲁瓦爆发了大规模的工人罢工，而后罢工运动席卷全国。国家这种迅疾的社会变化，也决定了文学的加速度发展，决定了许多因素似乎尖锐对立，而又彼此产生复杂影响。

比利时文学发展，明显表现为两种美学倾向相结合(有时截然对立)，这两种倾向一起构成其发展特色：作家热衷于生活的具体感官方面以及相应

的丰富多彩、"物质性"一面，而经常倾向自然主义描写，同时作家又倾心于直接感官感受之外的东西，倾心于精神体验，这种精神体验又经常具有宗教色彩。当然，这两种倾向能够在任何民族文学中找到，但是比利时艺术家们对这两种因素的对立性、甚至冲突性感觉特别敏锐，选择其中一个而损害另一个，或者是把它们看作是彼此排斥的两极在其中左右摇摆，或者是在经验和事物本质之间寻找"桥梁"，寻找连接环节。毫无疑问，促进这些倾向两极化的，是比利时十九世纪后四分之一世纪社会具体环境，特别是天主教对不同社会生活方面的影响，这一影响在天主党成为比利时执政党之后日益强化。

在《欧伦施皮格尔的传说》中，物质和精神还不发生矛盾，两者影响领域的分布，也不同于后来大多数作家的描写。比如，如果说针对早期创作的维尔哈伦和他的同龄人、同年好友乔治·罗登巴赫而言，与精神领域相关联的首先是宗教和修道院氛围（这和维尔哈伦谈到的资产阶级商业时代宗教精神贫乏无望不是一回事），那么科斯特则按照文艺复兴的、拉伯雷的传统，把僧侣看成是无精神和赤裸裸欺骗信徒的化身，就像拉默·古德扎克养大的那个长着六个半下巴的僧侣，"凶恶的伪君子，脏水坑替代了嘴"。并且恰恰相反，德·科斯特笔下精神因素的载体是热爱生活的弗拉芒人民，充满对压迫者仇恨和对祖国和自由热爱的乞食团。

但是到了卡米耶·勒蒙尼耶（1844—1913）这位在很多方面——包括在争取民主艺术和比利时人民族团结斗争等方面可以被看作是德·科斯特的直接继承人那里，物质性和精神性的和谐不再而倾向于自然因素，自然因素被理解为与周围动植物统一中的自然存在。在勒蒙尼耶的创作中，自然主义和浪漫主义因素交织在一起。在他看来，自然存在是艺术描写的理想对象，相应的，他把自己的创作方法称作"静物主义"，忠实于大自然。与此同时，对大自然的忠实，既是勒蒙尼耶世界观基础，也是其对待当时生活各种现象的衡量标准。从忠实自然出发，勒蒙尼耶否认与之对立的"纯粹精神"，这显现在长篇小说《女精神病人》（1885）之中，小说描绘了在压迫自然、肉体因素的人类修道院中的病史、破坏史。

勒蒙尼耶的创作把资产阶级自私自利的斤斤计较作为忠实于自然的对立物来谴责，这一主题首先体现在长篇小说《男人》中，这本小说可以说是他的纲领之作。"男人"、自然人、"有红血的人"，是热爱自由的禁猎区偷猎人卡沙布雷斯，他的一生与密林生活不可分割，实际上是一个浪漫主义主人公，因为他反对那些斤斤计较的、陷于琐碎日常事务泥沼中农民。对农场主女儿的爱，让卡沙布雷斯与丧失对自然的忠诚的不良社会发生冲突。《男人》的发表引起轩然大波，作者被指责是在赞美生活中粗鲁的一面，同

时这部作品又像许多研究者指出的那样，在比利时文学史上具有史无前例的成就。

勒蒙尼耶和德·科斯特一样，曾参与《欧伦施皮格尔》杂志工作。其创作初期，在其《我们的弗拉芒人》一书中，他号召比利时作家"做自己"，或者如同他后来稍晚时候对此所做的解释，做"静物画家"。勒蒙尼耶发明自己的术语"静物主义"，意味着他首先献身于乡村生活主题，好像是指出了他与自己深深敬仰的左拉的区别。这一号召得到一批作家的响应，其中包括比他年轻的同时代人乔治·埃克豪特(1854—1927)，他最初的作品中，长篇小说《科斯·多里克》(1883)是献给勒蒙尼耶的，短篇小说集《主保瞻礼节》(1884)再现了佛兰德乡村生活(这里要指出，埃克豪特和勒蒙尼耶一样，是用法语写作)。

勒蒙尼耶及其追随者所捍卫的"静物主义"诗学以及"自然存在"原则，可以用其长篇小说《农村角落》(1879)中主人公之一——一个打算娶没有陪嫁的姑娘的富裕农场主的一段话来形象概括："女人就像美丽健壮的母牛，她的财富在于她自身。她能带来欢乐、安详和宁静，就像母牛能给我们带来奶和大粪。"

但是，从八十年代中期开始，在比利时作家创作中，城市主题稍稍排挤了农村主题。这首先是由于比利时的资本主义化。

很具代表性的是，现代化工业城市起初被小说家(勒蒙尼耶、埃克豪特)以及诗人(维尔哈伦、罗登巴赫)看作是灾难性的、破坏性的、与自然存在为敌的因素。勒蒙尼耶曾提出"赞美人"的口号，他在长篇小说《肉食者》(1886)中首先谈到了城市劳动者反自然和可怜的生活，在那里工人沦为榨取他们的生命力、使其致残并杀死他们的机器的附属品。在描写罢工时，作者将其视为人类天性自发反抗那些不正常的生活条件。人民群众在资本主义城市中苦难的社会根源却不为作家所知，对这一点他的长篇小说《资产者的末日》(1892)便是一个证明，在小说中，勒蒙尼耶把重点放在脱离民众根基的资产阶级的生物学退化上。在创作晚期，勒蒙尼耶号召回到大自然怀抱，逃离罪恶文明(长篇小说《亚当和夏娃》，1899 年；中篇小说《小溪潺潺》，1903 年，等等)。

埃克豪特踏着勒蒙尼耶的足迹，在长篇小说《新的迦太基》(1888)中把城市描写成人类自然关系解体之地，社会被分割成无权无势的劳动奴隶和行凶犯罪的资产者主人。在作品中，最优秀的比利时"静物派"作家们创作中多少具有的浪漫主义因素得到加强。小说主人公洛伦在长期颠沛流离之后得到了他认为能从中找到未丧失自由和自然性的环境——流浪汉环境。这让西方和俄罗斯的批评家们有理由将埃克豪特与马克西姆·高尔基相提

并论，对后者这位比利时作家深怀敬意，但是对“流浪汉”主题的阐释二者有根本不同。后来埃克豪特在诗化无政府主义反抗道路上越走越远。

415・ 总的来说，勒蒙尼耶和埃克豪特是带着即将过去时代的世界观来看待世纪交替时期最复杂的社会现象（例如，在对资产阶级城市的评价中不难找出他们的创作与其他国家世纪初出现的浪漫主义作家创作之间的相似性）。

八十年代末至九十年代初，自然主义渐渐丧失其主导角色。比利时精神生活中尖锐表现出的现实灾难性感觉，决定了颓废派思想对一部分艺术家产生影响，不过这一影响在九十年代中期就被一些伟大文学家所克服。这一时期总的特点，是各种危险倾向特别复杂地相互交织和产生冲突。

这一时期比利时的文学生活极大地强化。据比利时文学史家纳特统计，从 1874 年到 1884 年共出现二十五种新报刊，其中主要是文学报刊。

1881 年布鲁塞尔出现两本杂志，它们也在国外、首先是在法国取得知名度，一是《现代艺术》周报，创刊人是进步律师和社会活动家爱德蒙・皮卡尔，他是艺术社会意义的积极拥护者；另一个是《青年比利时》杂志，是同时宣布把发展比利时文学和创作“纯艺术”作品作为目的、宣称忠诚于帕纳斯派和自然主义的机关报。这种在很大程度上相互排斥因素的结合，起初并未使杂志的年轻合作者们感到不安，但是后来则引发了许多内部分歧，导致这个围绕在《青年比利时》周围组织起的文学团体的分裂。

在一些场合两个杂志的代表人物起初结成一个统一阵线，例如 1883 年他们最热烈地迎接了法国巴黎公社社员作家列昂・克拉德，同一年他们集合在《青年比利时》杂志为勒蒙尼耶举办的宴会上，一致将勒蒙尼耶看作是比利时民族文学的开创者。皮卡尔和“青年比利时派”也高度评价德・科斯特的创作，尽管当时他在比利时还没有获得广泛承认。

1886 年又出现了一个杂志《瓦隆区》，它在国家的文学生活中起到显著作用，宣称自己是比利时象征主义派杂志，一直存在到 1892 年。杂志上登载了一些法国作家作品和比利时一些美学原则与法国象征派美学有很大不同的比利时象征派作家的作品，如沙尔・范・莱尔贝格和莫里斯・梅特林克。

引人注目的是，《青年比利时》1885 年刊载了洛特雷阿蒙的《马尔多罗之歌》中的大量片段（他这部被法国出版社拒绝的长诗，在七十年代比利时就有了第一版）。洛特雷阿蒙几乎半个世纪后才在法国被超现实主义诗人真正发现，他和波德莱尔一道对传统上归入帕纳斯派的伊旺・吉尔金（1858—1924）产生影响。另外一些《青年比利时》旗下光彩略逊的人有早逝的马克斯・瓦莱尔，他在 1887 年发表了《青年比利时的帕纳斯》文集，还

有阿尔贝·吉罗等,也只能有很大保留地归入帕纳斯派(就像在《瓦隆区》作家中把明显的浪漫作家费尔南·塞维林错归入象征派一样)。

比利时诗歌的最大成就(首先是埃米尔·维尔哈伦)和戏剧的最大成就(莫里斯·梅特林克)是在九十年代至二十世纪初取得的。对十九世纪末至二十世纪初比利时这些体裁发展的总体描述将在下一卷中进行。 ·416

第九章 挪威文学

1. 发展的一般途径

当我们谈论十九世纪的挪威文学时,亨利克·易卜生的名字便油然浮现在我们面前。在人们心目中,他犹如在孤寂平庸的荒漠上偶然升起的一颗灿烂巨星。然而,对挪威文学的这种观点,并不符合实际。这个伟大的戏剧家并非挪威文学的凤毛麟角,而是一个大高原的顶峰而已,所以恩格斯有充分根据地写道,易卜生时代,"挪威在近二十年中所出现的文学繁荣,在这一时期,除了俄国以外没有任何一个国家能与之媲美"(《马克思恩格斯全集》第三十七卷)。所以,从十九世纪最后几十年开始,不仅易卜生,而且还有比昂松的剧目,都开始在欧洲戏剧中占据主导地位,而西欧和俄罗斯的杂志和出版物,都十分乐意刊登比昂斯滕·比昂松、约纳斯·李、克里斯蒂安·埃尔斯特、亚历山大·谢朗、阿纳·嘉宝等人的散文。简而言之,小小挪威的文学已经迅猛地前出到世界舞台并引起人们普遍的注意。如果对孕育这一文学的特殊土壤一无所知的话,它的分外繁荣就是不可理解的了。而这种特殊性首先在于挪威社会坚持不懈的民主化,因为挪威社会的基础是从来不知农奴制为何物的自由农民,而国家制度的基础是1814年的埃兹沃尔宪法[①]。

这一宪法是当时欧洲所有现行宪法中最民主的,它包含了四个半世纪以来挪威历史的主要内容——挪威人民为民族独立进行的不懈斗争。挪威的民主主义因为广泛的民族解放运动(先是反对丹麦统治,后是反对与瑞典合并)以及人民群众争取社会改革而进行的积极政治斗争而得到加强,但是,在对这种民主主义做出应有评价的时候,也不应忽略挪威民主主义

① 挪威在革命高潮形势下,拒绝承认1814年基尔和约规定的将挪威割让给瑞典的条款,并在5月17日由埃兹沃尔立宪会议通过宪法,该宪法确定挪威独立,建立有限君主制,并宣布某些民法,这就是埃兹沃尔宪法。挪威的现行宪法是埃兹沃尔宪法经修改和补充而成。——译注

的两重性实质、它的两个方面(因为国家落后和偏处一隅造成的进步与保守两个方面)不可解决的矛盾。

这种两重性还在十九世纪三十年代就曾推动了当时的两位大诗人——韦格朗和韦尔哈文的公开对决。韦格朗讴歌作为挪威社会基础的自由农民"邦德",他生气勃勃的浪漫主义受到韦尔哈文怀疑态度的挑战,因为韦尔哈文对他当时的挪威及其夜郎自大的局限性、与世界的隔绝、它社会生活的小资产阶级贫乏持深深的悲观观点。这种残酷的思想争论反映了发展的两种倾向、两种可能途径,而每一种倾向和途径在现实中又各有其客观基础,于是演变成了挪威社会两种极端观点的无法调和的冲突,这一冲突在整个十九世纪一直都在持续进行着。

四十年代成了普遍的、不顾一切地痴迷民间文学和民族文化独立发展道路的年代,成了"民族浪漫主义作品"繁荣的年代。这使冲突双方得以暂时休战,然而,到五十年代,当乡土派作家的夸夸其谈和他们艺术的虚假人民性、风格摹拟性和护教性质(比如安德列阿斯·蒙克,他曾创作了大量诗歌、戏剧和小说)暴露出来之后,这两种倾向的斗争又爆发了,并且斗争更加激烈。在世纪下半叶,韦格朗的传统在比昂斯滕·比昂松(1832—1910)热火朝天的社会活动和创作中得到了表现。而韦尔哈文的立场——他使挪威的民主主义声名扫地的做法,他对挪威民主人士、民主主义实践甚至它的理想的失望——则将由五十年代维尼耶文学小组及杂志《安德里姆内尔》体现出来,并使亨利克·易卜生感到亲切。的确,易卜生由于自己创造的形象的划时代容量,在某种意义上也继承了韦格朗的传统,在他身上——只在他一个人身上——汇聚了挪威文学的两个派别。易卜生擅长分析的戏剧揭露了社会潜在的不幸(《舱中尸体》),其中使用的是易卜生诗歌的形象,是八十年代挪威文学的主导流派——批判现实主义小说的先驱。然而它们的出现又预示了另一种散文形式——所谓的农民小说的出现。

417· 尽管如前所述,挪威文学中存在残酷的辩论,但是那些年的所有流派,仍然汇聚成了一个总的浪漫主义洪流,直到十九世纪六十年代它一直是主导流派。只有在五十年代下半期,当民族浪漫主义作品内部产生了新的艺术萌芽之时,由于民族民主运动新高涨而导致的向现实主义的转变才发生。农民仍然是文学关注的中心,但是对民族过去的态度却发生了变化。对古代风格的表面模仿被对历史的严谨研究所代替,夸夸其谈、辞藻华丽的感伤主义散文则让位给了严肃而枯燥的散文,童话为韵文传说——这一史诗叙述体裁、民间文学中最现实主义的体裁——让开了道路。

向人民现实主义传统转变的明显标志是比昂松的独幕剧《战役之间》(1856),以及他随后反映挪威中世纪生活的戏剧(《跛脚的古莉达》、《国王

斯凡勒》、《西格尔特恶王》、《十字军骑士西格尔特》)。这些戏剧是名副其实的人民戏剧，因为剧中故事都是以人民运动为背景的，它们的主人公都具有真正的热情而不是追逐一己的私利，都充满忘我的英勇精神和同样忘我的对祖国的热爱，是伟大的悲剧人物。比昂松通过把韵文故事的主人公理想化，顺应人们对斯堪的那维亚古迹的喜爱之情，利用历史故事来分析当代的社会问题和心理问题，在这些浪漫主义戏剧中已经往现实评论方向迈出了第一步。他正是在这里锤炼了起源于冰岛古代韵文故事“萨迦”的精炼风格。在比昂松以农民生活为题材的小说中更是如此。

中篇小说《辛诺夫·苏巴金》(1857)的问世，不仅成了挪威文学生活中，而且也是政治生活中的一件大事，它之所以是当之无愧的大事，也是由于比昂松从五十年代就开始的反对丹麦在社会各个领域施加影响的那一坚决斗争环境。在《辛诺夫·苏巴金》中，对来自社会底层中的那些人所生活的世界的美化，对这些人完整、强有力的性格和纯洁高尚美德的歌颂，对粗陋社会制度下道德优势的肯定，无疑是对所谓文明社会的一种挑战，比昂松及其战友认为，这个文明社会已被丹麦暴政所破坏。这些旋律，以及极其详尽地描写的日常生活的鲜明画面，也是比昂松其余农民小说，如《阿尔纳》、《一个快乐的孩子》、《渔家女》等所固有的。正是在写作这些小说的年代，才形成了晚期挪威浪漫主义特有的完美形式的农民田园诗体裁。

挪威田园诗体作品是个非常独特的现象，它与德国和瑞典的田园诗体明显不同。尽管这一体裁本身在浪漫主义诗作范围内完全占有一席之地，挪威土壤仍然将田园诗体变成了准备民族现实主义文学的一种过渡现象。这完全不是因为比昂松、约纳斯·李(1833—1908)或者阿纳·嘉宝(1851—1924)往自己的农民小说中加进了很多日常生活描写因素的缘故，甚至也不是因为从韵文故事中借鉴的英雄形象和这些小说的语调不仅是摹拟的，而且还在心理上准备了挪威的浪漫主义，而首先是因为农民田园诗体作品衰落过程本身，它在资本主义迅猛发展影响下的解体，主人公反对恶势力、反对毁灭他们的势力所进行的斗争产生了第一批现实主义小说。挪威叙事散文是通过农民田园诗体裁作品的解体而过渡到现实主义的。

这一时期的所有农民小说尽管其外表千姿百态，但其实质都是一个类型的。首先是主人公形象的重复，因为他们的典型化是按社会种族路线进行的，而不是走个体化路线。实质上，比起现实主义小说来，它们主人公的典型化更接近于童话的典型化，因为在现实主义小说中，普遍的东西是按个体不可重复形式折射的。

小说与小说之间情节的重复、引起冲突之矛盾的重复以及结局的重复比比皆是。所以很容易勾画出此类田园风情作品的模式图。在叙述的中心

通常是一个勇敢、强有力的个人。

一方面，主人公是传统的，是从民间韵文故事借用来的，另一方面，反映的是现实民族的农民典型。而冲突自然就由主人公的百折不挠所决定。这种百折不挠导致了他与农民生活传统规范相冲突。主要英雄人物的放荡不羁和执拗演变成了狭窄范围封闭世界的纷争，由于一个传统的善良女人——她的宽宏大量的爱，对人类弱点的迁就、忠诚，纷争终于得到解决。农民小说一般都是以被破坏的和谐得到恢复而告结束。

于是乎，这样的田园风情作品中的冲突就仍然只是停留在纯个人关系的范畴，不会突破伦理问题的范围，也不会进入更大的社会领域。农民生活脱离十九世纪中叶整个挪威已经足够丰富的社会生活的这种隔绝性也符合历史情况，反映了农民庄园经济的那种封闭性，那种远离城市、官府以及与他们格格不入的丹麦文化的边缘性，因为丹麦文化直到六十年代，随着资本主义的迅猛发展才开始被破坏。

418・

然而，这一时期最新形象的资本主义入侵挪威，却碰到了挪威农民民主主义特别强大的抵抗。农民和小资产阶级企图对这种给他们带来毁灭、消灭他们世代相传的传统权利、使他们的民主主义自由虚有其表的可怕新势力以坚决回击。

这一历史过程不可能不反映到文学上来：在它的作用下，已经成型的经典农民小说概貌，比如说，像比昂松作品中那样的东西，开始分崩离析。约纳斯・李的小说就已经不能纳入人们习惯的框架了。于是，如果说《引水员和他的妻子》(1884)或者《判处无期徒刑的人》(1883)在外形上还保留着田园风情画作品的基本轮廓的话，那么在实质上，它们已经打破了这一体裁。

叙述的范围大大扩展了，在田园风情画般封闭的宗法世界里已经融入了体现敌对的资本主义元素的社会异己因素，情节的发展也不像在比昂松的农民小说里那样单一和严格，它更加复杂，更接近周围生活的多样性和复杂性。与此相联系的是写进了更大数量的人物。

然而，尽管有这许多创新，它们的激情仍然还是颂扬民间人物的田园诗般的品格。尽管《引水员和他的妻子》的叙述是传统的幸福结尾，现在却似乎有点牵强附会，具有特定的幻想性质。小说中描述的现实，已经不能不用暴力才能将其纳入基本框架。

约纳斯・李在此方向上的下一步也是决定性的一步是在小说《判处无期徒刑的人》中做出的，虽然表面上他在这里也仍然未脱出田园风情画作品的范畴。与以前一样，所有注意力都集中在传统的强有力主人公身上——这一次是一个贫穷的、但无可指责地诚实和具有深刻同情心的工匠

尼古拉。但现在约纳斯·李表现的是不可避免的悲剧性,这一点他自己也意识到了:"应该戴上镣铐的要么是整个世界,要么是我。"尼古拉"可悲的罪过"是由于,与其血肉相连并令他从中学习高尚道德典范的老的农民民主主义,历史地注定要灭亡。

所以小工匠的毁灭显得很壮丽并给人以悲剧的印象。

总之,挪威现实主义形成的第一阶段是感伤主义的田园风情画情势的瓦解。但主人公仍然还是和先前一样,是充满诗意地幼稚的、坚如磐石的、不屈不挠的。但随着挪威资本主义化的进展,它的"和平"发展时期来临了,强有力主人公在与资本主义的殊死搏斗中毁灭的问题,逐渐变为他的性格在那种可怕力量的逼攻下崩溃的问题。阶级的命运已经或多或少地明确决定了,伟大的社会转折完成了,平淡无奇的原始积累日子正在使生活失去个性,变得残缺不全。现在被决定命运的已经不是氏族公社,而是单独的个人,他们的毁灭失去了热情奔放的性质。在社会的背景上正在发生农民和小资产阶级阶级意识对资产阶级资本主义意识某种中间类型的适应,这一过程反映在十九世纪最后二十五年的现实主义文学中,摆在中心位置的是个性被破坏的问题。

然而,即使在这里,挪威文学的特色也反映出来,它不是像世纪下半叶发达的西欧国家中许多批判现实主义者那样,刻画的是性格的缺失,因为,正如恩格斯指出的,挪威社会——这是一个"真正的"人的世界。田园风情画风格瓦解的第二阶段,诞生了进行颠倒说教的社会小说的独特形式——不是潜在的强有力的人的形成(如经典教育小说中),而是他在社会环境影响下崩溃的故事。

在八十年代的文学中,社会小说成了占统治地位的叙事体裁。

不仅农民小说为1879年比昂松庄严宣布的"新的、批评社会的文学"铺平了道路。1855年——诗人韦格朗的妹妹卡米拉·科莱特的小说《总督的女儿》问世的一年——成了批判现实主义散文形成的重要里程碑。该作品用半书信体的浪漫主义风格(书信与叙述段落交替)写成,其主要情节充满了纯浪漫主义的冲突。但全新的东西是它深刻的心理描写、单独的个性刻画。首先是女主人公,她反对母亲专制的造反精神,自己周围人的假仁假义和虚伪的道德。强有力而骄傲的索莉的形象,她的叛逆性和抗议,闻所未闻的胡闹更加衬托出她的妹妹逆来顺受的温顺。这一形象对于挪威文学绝对是创新,不但对当代人,而且对随后的一代人都产生了极强烈的印象。索莉为整整一个系列的挪威妇女形象,包括易卜生的娜拉的形象奠定了开端。科莱特如此深刻地刻画中产阶层家庭生活的大胆小说,没有得到官方的承认,因其"对生活过分悲观的观点"而遭到保守批评的敌视。然而,小

说《总督的女儿》对形成社会舆论和青年文学审美观的意义仍然是十分巨大的。它的影响在约纳斯·李的《吉尔伊一家》(1883)(这本书被公正地认为是挪威文学的杰作之一),以及在他的小说《指挥官的女儿》(1886)中也表现出来。这两部作品提供了挪威社会生活充满诗意的画面。

批评社会的"新"文学在形成过程中最重要的里程碑是戏剧向现代的转变。易卜生的喜剧《青年同盟》尽管绝对不属于他的杰作,但是它的意义怎么估量都不为过,这就是因为其中描写的现代主题,为比昂松著名的《破产》和《编辑》(二者都发表于1874年)准备了土壤。而比昂松这两个剧本所有的东西——不论是主题还是结构,不论是对现代人形象的刻画还是作者立场的袒露——都在剧院戏台上别开生面,并促成了易卜生关于当代生活的第一部戏剧《社会支柱》的出现。这两位挪威剧作大师的平行发展令人惊异,但他们对社会批评的态度却各持一端:如果说,易卜生总是揭露整个制度总体上的弊端并因而找不到出路(所以,生活现象的表象与实质的不符合才成为他剧作的主要内容)的话,那么比昂松则每一次都是无情地鞭笞这一制度的某个缺陷,并把道德上的坚强和人的坚定目的性看作战胜社会之恶的保证。在剧本《破产》中,金钱的权威就是这样的弊端,这证明了剧作家对社会过程的尖锐敏感,因为在七十至八十年代挪威发生了货币的大波动,使这个小国遭受了资本主义加快发展道路上的一次无情大震荡。比昂松以很大的艺术感染力展示了金钱的这种如魔鬼般、自然灾害般的权力,揭露了交易所投机商阴险的欺诈行为和阴暗的发财欲望,金钱的这种权力不但摧毁了所有人类的亲密关系、爱情、家庭,而且推动人们去欺骗甚至去犯罪。在剧本《编辑》中对卖身投靠的记者们的犬儒主义、政治对私生活和私生活对政治的粗暴干预、出版界的不诚实进行了猛烈攻击。这两个剧本都是极切合时弊的,所以有点像那些震动挪威社会的激烈争论在舞台上的直接继续,这些争论在那些年对挪威社会造成的震荡,一点不比货币波动造成的小。顺便说一句,剧本《列奥纳达》和《新制度》(二者都发表于1873年)也在观众中引起热烈反响。但是它们引起的共鸣远不能与剧本《国王》(1877)引起的不满风暴相比。这一次比昂松向挪威的国家制度发起了挑战,与国家机关根深蒂固的虚伪进行斗争。剧中的独白以其高度的激情和尖锐刻薄引人入胜,就如作者本人发表的公众演讲,因为他在那些年里不仅成了一位著名演说家,而且是一位真正的人民代言人。但是,在对整个国家制度产生的虚伪感到愤怒的同时,比昂松仍然把自己剧中的冲突从社会范畴搬移到道德领域,把它当作一个个别事件,没有进行艺术的概括,也没有将性格和环境提升到典型化的高度。

应当说，在八十年代，当批判现实主义已经成为挪威文学中的主导流派的时候，比昂松不仅在戏剧中，而且在散文中仍然保留了对个人道德方面迫切问题的兴趣。青年教育、宗教、家庭伦理、妇女的平等权利——这些就是他题材的典型范围。比如，不仅在挪威，而且在其他国家都享有盛名的剧本《手套》(1883)，就是描写妇女问题的。比昂松热心地争取妇女的权利，无保留地批判男人对她们的奴役，这在该剧的最后一场，当女主人公斯瓦法将手套掷到未婚夫的脸上时，就明显地表现出来了。中篇小说《尘土》(1882)向人们展示了宗教教育的危害，而长篇小说《旗帜飘扬在城市和港湾上空》(1884)则讲的是一所模范中学与本地反动落后分子斗争的故事，与比昂松这十年的所有散文一样，作品最终超出了迫切的道德问题范围。然而比昂松在这些作品中既不能提供挪威的深刻社会心理片断，又不能提供鲜明的令人记忆深刻的典型。只是在剧本《人力难及》(第一部分——1883年)中，比昂松才达到真正的艺术顶峰。具有盲目宗教狂热的神甫桑格随着剧情的发展逐步变成了悲剧人物，并毫无疑问，是属于十九世纪最重要的欧洲戏剧形象。桑格为挽救自己生病妻子的生命而奋斗，他发狂地祈求上帝给他奇迹，以自己神秘心灵的全部热情期待这一奇迹的发生，然而奇迹却并没有发生——比昂松指出，这种奇迹是我们"人力难及"的。桑格的信仰破灭了，他的毁灭也强烈震撼了观众，尽管一百多年过去了，但这一剧本一直没有离开过欧洲戏剧舞台和读者。该剧针对的是宗教狂热和神秘主义，成了比昂松热情进行的启蒙活动的一部分，但按其艺术意义来说，它已超越了狭窄的时间范畴并成了作者真正的杰作。

· 420

然而这都是后话。我们只是简单地介绍比昂松在二十年时间里的创作，现在让我们回到十九世纪七十年代初吧。当时他的剧本《破产》和《编辑》，以及易卜生的剧本《社会支柱》开辟了一个"新的、批评社会的文学"的时代。不应该对比昂松在创造这一时代的思想前提条件中的作用估计不足，而且他还不仅只是一个优秀的、非常受当时人欢迎的诗人、散文家和剧作家，更是一个非同寻常积极而旗帜鲜明的热爱自由的个人。不管两位杰出的挪威人之间的关系何等复杂，比昂松总是得到易卜生由衷的赞叹。

但是，挪威批判现实主义的土壤不单是由艺术作品准备的，而且也有政论作品的功劳。

实证主义思想的传入在这里发挥了重要作用。自称"学术荷兰人"的一些人(萨尔斯、博特-汉森)所组成的小组，就正是从这些思想出发，以评价中的严格客观性要求、对待过去现象中的历史主义并顾及现实事实的要求，对"民族浪漫主义"进行了批评。《日报》的贡献也很大，在编辑贝尔纳和霍尔斯特的领导下，该报在七十年代和八十年代初成了自由主义的主要

机关报,是康德、米利、斯宾塞、达尔文、泰纳思想的普及者和新的现实主义文学的主要支柱之一。

但是,对实证主义世界观(当然是从民族发展的特点和新的美学构想出发,经过重新思考过的)在挪威迅速形成和传播影响最大的是丹麦批评家格奥尔格·勃兰兑斯的政论活动。勃兰兑斯头一次访问挪威是1876年,从此刻开始,用比昂松的话说,他的政论文就成了"我国精神生活中的主导力量之一"。勃兰兑斯是提倡作家面向当代现实,彻底与浪漫主义传统决裂并客观描写生活的首倡者。他向思想文学、向"把讨论一切当代问题视为己任的文学"发出的呼吁,得到了挪威的热烈响应,这正是因为,社会政治生活条件已经决定了向此种文学的转变。

挪威现实主义散文的光辉时期是由克里斯蒂安·埃尔斯特(1841—1881)的小说《危险的人们》所开创的。克里斯蒂安·埃尔斯特是个林业区管理员,生活在一个偏僻的省份,因为有时在报刊上发表一些自由主义的文章,被人称为"危险的人"。贫穷和操劳使他过早地、在创作的旺盛时期离开了人世,竟没有等到自己引人入胜的小说问世。在得知他英年早逝的消息时,谢朗写道:"挪威是埃尔斯特的后娘。"[①]

埃尔斯特的文学遗产有一些文章,幼稚不成熟的小说《图拉·特隆达尔》(写于七十年代初期,但直到1879年才出版)和《危险的人们》,后者向人们鲜明地展示了作家迅速发展的才能的整个深度、作家的现实主义写作的力度、作家善于从个体中见到典型、在个别中见到普遍的技巧。他写这本书花费了几年时间,到1876年才完成,但出版则是1881年,此时已是谢朗的《卡尔曼和伏尔塞》确定了挪威新现实主义散文的性质之后。所以,用沉重的笔触、没有谢朗那样优美的语言写成的小说《危险的人们》,在出版时也是悄然无声的,没有得到批评家和读者的应有评价。

但是,在《危险的人们》中记录了已经发动起来的挪威社会生活的某个时刻,其充分和完整令人惊异,并且以生动的情节、鲜明和令人难忘的形象、活泼的对话展示出来。就像在当代读者眼前放映的电影胶片。其实,421·"具有电影艺术特色"正是挪威现实主义散文固有的特点,它的许多小说读来都像电影剧本(比如谢朗的《夏至》或者汉姆生的《神秘》)。然而剧情的"分镜头"、它的视角,在埃尔斯特笔下以一种似乎很滑稽的方式与大量纯政论的段落、意识形态争论、政治攻击搭配在一起。从小说的第一个场次、本地所有社会精英集中在码头上欢迎轮船开始,我们一下子就进入了两个

① 意即挪威对他不公。——译注

阵营——保守阵营和反对派阵营的激烈冲突气氛中。毫不掩饰的、赤裸裸的倾向性不仅是埃尔斯特作品、而且也是大多数挪威批判现实主义小说的风格特点。但是政论文的侵入并没有破坏《危险的人们》以及所有新现实主义小说的风格和艺术完整性，相反，还确定了它艺术方法的独特性。它们所再现的生活充满了新与旧——老观点与新观点、老制度与新制度、老党与新党（挪威保守党与自由党）——的斗争精神。在这些小说中之所以这么多地讲述当代的问题，是因为挪威在七十至八十年代争论很多的缘故。对思想有很高的兴趣——这是新挪威文学的显著特色。

迅猛发展的挪威现实迫使感觉敏锐的埃尔斯特不是静态地揭示“典型环境中的典型性格”，而是要在它们活的运动中、在它们的发展中揭示。

卡努特·戈利特是一个具有欧洲视野的有激进情绪的人，他以自身的经验来理解反对派和民主主义运动，在平凡平淡的日常生活“狭窄范围”内感到窒息，因而失去了立场，自我封闭，对世界持讥讽怀疑的态度，他的形象是五十至六十年代挪威激进知识分子的典型形象。典型的不仅是卡努特与其父亲的性格，更是他们经历的道路和他们最终的生活立场。这种反映挪威现实动态的特殊典型化形态，我们不仅在埃尔斯特笔下，而且在其他作家笔下也可以找到。

小说《危险的人们》的反资产阶级激情，不仅表现在对所有种类的资产阶级意识形态进行的揭露上，而且也表现在将不与资产阶级肮脏世界发生关系的人们加以理想化上。

只有那些不参与资产阶级世界“勾当”的人，才是正面元素的载体——这就是退休船长库尔特·斯特鲁布和远离实际活动的罗伯特·蒂尔。然而作者的伦理学和美学理想基本上是体现在妇女的形象上，特别是科内莉娅身上，她不仅完美和高尚，而且十分能干。科内莉娅一方面与科莱特小说中不驯服的索莉有亲缘关系，另一方面，又预告了易卜生和比昂松戏剧、约纳斯·李和谢朗小说的女主人公形象。在挪威现实主义者笔下，妇女之所以是伦理元素的代表，是因为妇女不参与日常的生存斗争，因而没有陷入资产阶级关系的残酷世界中的缘故。在这方面，不能不提一提包括屠格涅夫在内的俄国文学对于挪威文学总体上的意义。从勃兰兑斯开始，所有稍微严肃一点的研究者都指出了这一点。这里可以谈到的有主题的借鉴（比如，埃尔斯特的《危险的人们》、谢朗的《卡尔曼和伏尔塞》对《父与子》主题的借鉴，等等）、对主题的论述的类似，但更多的是妇女形象。在感情的深邃、内心的高尚、对生活的周密思考态度，更主要的是，努力实现自己新的社会伦理学理想等方面，科内莉娅都与屠格涅夫的女主人公十分相似。科内莉娅这个屠格涅夫笔下姑娘的挪威翻版，在卡努特与妻子——“来自潘帕

斯草原的异域女人"离开后死于肺痨。将科内莉娅的精神世界与卡努特妻子体现的粗鲁世俗、肉欲元素相对比——这是挪威第一部现实主义小说的作者埃尔斯特还没有完全根除掉的浪漫主义风格的痼习。科内莉娅之所以要死去,是因为美好的东西为这世界所不容。但直到最后一个小时,她仍然忠于自己的爱情、自己的理想、自己本人。这种对人类精神力量,对人类不屈不挠、定将战胜一切生活磨炼的信心,说明了埃尔斯特所具有的启蒙元素的力量,这种力量已经与他的浪漫主义美学有机地结合在一起。埃尔斯特小说不可重复的独特性和魅力正是与此相联系的。如果说个人在当代社会条件下悲惨地死去、个人内心的让步投降正成为成熟的挪威现实主义的中心题材的话,那么《危险的人们》则相反,它的中心题材却是个人的不屈不挠。究其实质来说,在卡努特身上,尽管他有各种绝望的时候,他也具有坚强的性格。他对其父亲的无情宣判是小说最戏剧化的场景之一。在两代人世界观的冲突和老一代人启蒙主义幻想的破灭中,表现出埃尔斯特现实主义的力量,作家善于通过个人的悲剧揭示当代的中心矛盾之一。

422・

《危险的人们》是部阴郁的书。它讲述的是一个高尚的人死亡、卑劣的人过好日子的世界。在小说的末尾响起了苦涩的讽刺。十年过去了。城市中掌权的是奥莱・乌盖——本地"民粹主义者"的领袖和圣徒,但实质上,城市生活一点没有变化。埃尔斯特的《危险的人们》开辟了挪威现实主义小说一个短暂的然而繁荣的时代,这个时代首先是与亚历山大・谢朗(1849—1906)的名字连在一起的。

谢朗出身于一个世袭富商显贵家庭,他的文学道路十分坎坷。起初,他对自己圈子习以为常的传统观念感到失望,继而断绝了与自己圈子的人们、包括自己所深爱的父亲的精神联系;最后,作为他对当时社会生活多年观察的结果,他失去了理想和希望,而这理想和希望,曾是他付出极其宝贵的代价才获得的。这条被八十至九十年代初挪威所经历的深刻思想和政治危机中断的道路,不仅带给谢朗最后几部小说悲观的、有时是悲剧性的音符,而且使作家的思想和创作陷入了死胡同,使他在其荣誉和精力的巅峰时期,在生命的四十二岁上,永远地离开了文学。

谢朗进行艺术创作一共才十二年时间,但他却出版了三本短篇小说集、几个剧本和九部长篇小说,而且每部小说都成了挪威文学生活中的大事。还在自己早期的作品中,谢朗就已显示出,他不仅是一位完全成熟的艺术家,而且是一位极有倾向性的,为明确和肯定的政治、社会和美学原则而斗争的艺术家。作为一位资产阶级人文主义者、民主主义者和启蒙家,他与法国革命的联系要比他与当时毫无创造性的实证主义实质的资产阶级思想的联系深刻得多。

谢朗在易卜生之后，坚决地起而捍卫人、捍卫人被资产阶级国家践踏的权利和自由，他还努力将资产阶级革命思想赋予新的含义，争取社会进一步的民主化和个性的充分解放。如果说易卜生的社会剧更新了欧洲戏剧的话，那么，谢朗的社会剧则在许多方面不仅决定了挪威现实主义文学的性质，而且也确定了它在十九世纪下半叶其他西欧文学中的主导地位。

谢朗是在1878年夏于巴黎逗留期间开始从事文学的。在这里发挥了决定性作用的，与其说是由于接触了法国艺术、包括法国短篇小说在内的法国文学，对他风格的形成产生了一定的影响，不如说是由于谢朗在巴黎接触到了发达的资本主义社会生活，因而看到了挪威矛盾重重的明天。

回到祖国之后，谢朗于1879年出版了自己的第一部作品——《新事曲》。这本书对于北方文学在许多方面都是全新的东西。首先是体裁新。展示现代生活某个侧面的短篇小说是如此精炼，如此极端地言简意赅，对于挪威简直就是某种发现。当然，使当代人惊奇的不单是体裁本身，还有小说激烈表现的社会内涵，正是这一点确定了谢朗在当时暴风骤雨般思想斗争中的地位。

在第一部长篇小说《卡尔曼和伏尔塞》中，谢朗再现了故乡斯塔万格市，而且再现了他父亲的“谢朗父子公司”，在小说中是以“卡尔曼和伏尔塞”命名的。这部著作开创了关于卡尔曼家庭的小说系列，该系列又组成关于斯塔万格的小说系列。所有这些作品构成了独特的十九世纪挪威的“人间喜剧”。

小说中没有任何僵死的、固定的东西，一切都处于发展、形成、斗争中。谢朗这种作为过渡时期作家所固有的对生活的辩证感觉，不仅决定了小说的问题范围和形象体系，而且也决定了它的结构特点——几乎完全没有大的描写和叙述段落，情节较小且急速更替，对主人公的刻画、甚至风景，都在运动、变化当中，大量的对话和直接引语，广泛使用简单句作为加快讲述速度的工具，等等。谢朗风格的所有这些特点，汇成了一个动态刻画生活的独特、完整体系。

谢朗对挪威历史、社会和文化发展的构想，以卡尔曼一家三代人为例，展示在《卡尔曼和伏尔塞》中。在其任内“卡尔曼和伏尔塞”公司达到了全盛时期(关于这点谢朗在另一部小说《船主伏尔塞》中进行了详细讲述)的“老领事”，在小说中已经不再出现，这个人属于世纪之初那个英雄时期——即挪威资产阶级还是个革命力量并为全民族的利益而奋斗的时期——的事业型人物。他与十八世纪的启蒙思想和唯理主义联系紧密，并以当时时代的社会利益为己任。当然，“老领事”也是一个商人，是一个“文艺复兴”式的商人；生意人的本性还没将人性吞食，所以他是一个和谐发展的、全能的

· 423

个人。然而在下一代，“老领事”的典型就似乎分裂成了两种元素。他的儿子——“年轻领事”——继承了父亲做生意的品质。但因此“生意人”就压制住了他身上的普通人性。在这个冷漠的、“每一根线条都校正过的”“年轻领事”身上，没有表现出父亲的光辉全面性，也没有表现出父亲气魄的一丝一毫痕迹，这是个体现了老式资产阶级慈善家全部典范的典型商人。而“老领事”贵族式的优雅和很高的教育程度则在他的小儿子里卡德身上再现了出来。他在一切实际事务中的易冲动和绝对地无经验是对资产阶级精明强干的直接否定。但是这位光辉的骑士在小说中却像一个被排斥在生活之外的异己分子和被社会抛弃的人。

“年轻领事”和里卡德天性的鲜明对比，在现实本身中有其深远的根源，并说明了谢朗现实主义的力量。这种鲜明对比的客观基础是资产阶级文化对产生这一文化之环境的异化，这种异化过程随着资产阶级社会越来越表现出自己平淡无奇性和自私性而变得越来越明显。这个在某种程度上预示了托马斯·曼笔下艺术家在资本主义世界命运的主题，谢朗就是这么处理的。资产阶级显贵家庭代与代交替的构想，关于资产阶级人文主义文化传统的问题，富有哀诗诗意的语调本身，以及在《布登勃洛克一家》中描写的滨海商城的生活色调，都非常接近于《卡尔曼和伏尔塞》，看来，都不无谢朗小说的影响。

“年轻领事”与里卡德的对立，是毫无激情的实用主义与无根据的激情的对立。这种对实际和精神的极端化，证明了谢朗的主人公所代表的那种文化的深刻危机。

正在退出舞台的高尚的、尽管是狭小的柳叶船似的小市民世界，在小说中与正在诞生的成熟资产阶级社会发生了冲突，这个成熟的资产阶级社会的代表就是贪得无厌并蛮横无理、没有“偏见”，即没有良心和荣誉感的生意人（“年轻领事”的儿子莫尔登就属于这种生意人）、精明强干的自私神甫、卑躬屈膝的官吏。

然而，在小说中还有另一种力量，它也是新时代所诞生的。这就是“不满意的人”（按照初始意图，小说原打算用这个名称），即不满意、不安分、总在探索的人，他们既看到正在垂死的旧生活方式的贫乏，也看到新方式的无人性，所以他们下意识地努力想对挪威社会进行某种更新。属于这种人的首先是年轻地质学家容生，他发表大胆的、几乎挑战性的关于生活的说教，不回避真理，然而他很快就妥协了。容生的形象是个值得争议的形象，并且对于理解谢朗的思想立场十分重要。作家用这种“生气勃勃的强有力的”典型，表达了自己对官方伦理学、对康德绝对命令、对易卜生用自己的主人公布兰德的口表达的过分严肃主义的抽象说教的不信任，简而言之，

对任何以抽象的唯意志论要求偷换社会中日益成熟的具体解放潮流的做法的不信任。

在小说中作者还用一个有激进情绪的年轻商人雅各布·伏尔塞和“年轻领事”受过良好教育、意志坚强、能干的女儿拉克尔来与容生相对比。他们体现了谢朗对挪威未来、对资产阶级进步的信仰。

1882 年,《船长伏尔塞》问世。在情节上,它与《卡尔曼和伏尔塞》有紧密联系,但其故事则属于较早的时期即三十至四十年代,当时正是近似于英国清教徒运动的豪盖[1]宗教运动在挪威成为一股严肃的社会力量的时期。通过豪盖家庭中上演的个人悲剧,作者巧妙地给豪盖运动进行了社会定性,指出它是由民主主义农民运动转变成的资产阶级的运动,是由造反的异端邪说转变成的新形成的资产阶级积累哲学。

这两部小说激起了反动报刊方面的猛烈攻击,它们展开了一个针对谢朗的迫害和诽谤运动。这些反动报刊给谢朗戴上了“不道德的圣徒”、“无耻诗歌的创作者”的绰号,极端激进作家的名声因此相反更响亮了。 ·424

如果说第一个时期的小说,首先是《卡尔曼和伏尔塞》,是取材于过去的话,那么作为谢朗创作第二时期的标志——关于阿布拉哈姆·列夫达勒的三部曲,则描绘的是斯塔万格市的当代生活,并且叙述的是关于在学校和教会及资产阶级社会整个生活实践的影响下,个性是如何被摧残的。阿布拉哈姆·列夫达勒,不仅仅是一个优柔寡断的人、十九世纪下半叶西欧文学中软弱的主人公,一个近乎福楼拜笔下的毛诺·福赖化芮克一样的人物,他还是一个其行为由气质和遗传决定的自然主义的英雄。谢朗笔下的主人公在本质上是强有力的,是那些“真正的人”的儿子,按照恩格斯的说法,这些“真正的人”“还有自己的性格以及首创的和独立的精神”(《马克思恩格斯全集》第三十七卷)。但是国家机器,资产阶级社会整个制度却压抑着他的个性,摧毁他的意志,使他道德败坏。换言之,谢朗描写了一个公民如何变成了一个忠臣、他的个性死亡的过程。

三部曲的第一部具有一个雄辩的名称《礼物》(1883),是写阿布拉哈姆·列夫达勒的学生时代的。少年时候的阿布拉哈姆天性纯良,他勇敢且宽厚,能够为了无私的友谊甚至牺牲自我。在少年人身上首先是自然人的情感占了上风:他毫不犹豫地捍卫同学免受教师的侮辱。但社会——家庭、学校、教会——加强了对这个敢于对抗权威的“叛逆者”的压力,于是少年没能顶住这一进攻——他服从了。

---

① 豪盖(1771—1824),挪威传教士。十八世纪末十九世纪初反对国家路德教会,号召通过义务劳动和参加社会生活来实现道德自我完善。曾遭受迫害。——译注

在三部曲的第二部——《命运女神》(1884)中，播撒进阿布拉哈姆心中的毒药仍然在蚕食他的个性。他从大学返回时已经是一个“文明人”，即一个机会主义者和胆小鬼。阿布拉哈姆还没有完全丧失对现实的批判态度，并且也没有失去积极性。他与工人接近，对他们充满了同情和好感。与工人斯特凡森的盲人女儿格雷塔相识，后者的美丽和高尚征服了他，这使他更加紧密地与工人运动联系在一起。然而很快，阿布拉哈姆就滥用了工人们对他的信任，叛卖行径标志了他的彻底堕落。

如果说在三部曲的前两部期间，展示在我们面前的阿布拉哈姆·列夫达勒的形象还是在运动中、在发展中并处在两个对立元素的斗争中的话，那么在第三部书——《仲夏节狂欢》(1887)中，他就是一个静态的形象了。阿布拉哈姆不再是一个有个性的人，而只是一个“臣仆”——瑞典国王、挪威政府、控制了城市的牧师莫尔丁·克鲁塞的臣仆。阿布拉哈姆堕落了，他开始害怕所有人和每个人，学会了无条件服从。他习惯了说谎，食言，宣布断绝关系，别人命令他写什么他就写什么。变节行为成了他的职业。然而，使主人公心灵退化的东西，作为他性格瓦解之结果的东西，象征着他完全微不足道的东西，正是他按照命令宣布放弃当众所说的意见这一行为，而这部匠心独运的小说中的其余所有人、本地受人尊敬的社会支柱——无所不能的银行总裁克里斯蒂安、议员阿姆特曼、独立的牧师杜佩、“出身底层”的商人埃林格生——也都是反复这么做的。于是乎，谢朗似乎在阿布拉哈姆和总的资产阶级社会之间划了一个等号，赋予了主人公个性瓦解以划时代的概括意义。

根据自己总的调门，三部曲的第三部作品大大区别于前两部。在《礼物》和《命运女神》中，情节展开的背景各不相同，反映的生活现象五光十色，而在《仲夏节狂欢》中，城市生活令人压抑的单调十分突出。所有人好像都在互相顾盼，藏头藏尾，沉默寡言，都在期待着。

读者于是逐渐明白，这是恐惧，对牧师克鲁塞的恐惧改变了一切。整整一个军团的“鼹鼠”(市民对特务和牧师所信任的人的称呼)在为他工作，很快他的人就掌握了市内的关键岗位。牧师成了一个独特的独裁者，他不但控制事务，而且还控制人们的思想，决定他们的命运。宗教只是他活动的传统方式。克鲁塞还想要更多的权力并用经济强制手段得到它，巧妙地把威胁和许诺、讹诈和帮助结合起来。城市里没有能与之抗衡的力量。就这样，阿布拉哈姆·列夫达勒性格被破坏的主题，与贪得无厌嫉妒成性的神甫、小摊贩出身的法西斯类型的独裁者莫尔丁·克鲁塞的发迹史有机地交织在一起。

《仲夏节狂欢》是一本苦涩的书，是作家混合了失望、深思熟虑和清醒的

结晶。在这本书中没有无忧无虑的欢乐、轻松的幽默以及他早期小说对生 活陶醉的丝毫痕迹。但是，书中仍然透露出对民主主义和人文主义理想最终胜利的信念。

已故“年轻领事”的孙子克里斯蒂安·弗雷德里克·卡尔曼和他的朋友收款员兰杜尔夫、阿姆特曼的秘书霍尔克打算组织一个无恶意的民间节目，使全市市民乐一乐，本地社会名流都答应给予协助。然而这个意图夭折了，兰杜尔夫被银行解职，而霍尔克被迫退休。这件事情的背后是无所不能的克鲁塞及其“鼹鼠”们。他庆祝胜利。但远处什么地方的地平线上仍然燃起了篝火——夏至这一天点燃的传统篝火，它们变成了人民生活不可遏止的象征，并给这部在许多方面与亨利希·曼的《臣仆》相近的光辉小说因抨击性而过于阴暗的色调注入了光明的音符。

组成三部曲的这三部小说一共才写了四年时间，但我们看到，从一本书到另一部书，对社会的批判越来越深刻，对社会矛盾不可调和性的暴露越来越尖锐，对它的完全无人性的揭露越来越充分。在第三部书中，通常的谢朗式讽刺变成了愤怒的冷嘲热讽。

谢朗创作中的这一转折，反映了挪威社会在自由主义反对派执政后经历的艰难思想政治危机。激进的知识分子全力促成了自由主义政党“自由党”1884年的完全胜利，但他们很快就不得不承认，这个党的领袖斯韦德鲁普和他的政府，根本就不打算积极改革挪威的社会生活。“自由党”断然拒绝进行曾经许诺的改革，实际上继续执行的是保守党的方针。对于先进的知识分子来说，昨日之反对派的叛卖行径是场出乎意外的可怕灾难。谢朗也经历了这种残酷的绝望。

在作家对八十年代末九十年代初现实的悲观观点中，挪威知识分子在这一时期的思想分歧也发挥了不小作用。与对“自由党”政策失望的同时，接踵而来的是对政治的总体失望，对社会理想信念的迷失；虚无主义和怀疑主义油然而生。于是在艺术中，以“漂泊文艺家运动”的名称进入挪威文学史的极端自然主义，以及各种新浪漫主义流派，得到了胜利。

在国家新的社会和精神生活气候条件下，七十年代初和八十年代上半期的现实主义作家，大多数都改变了自己的战斗旗帜。意味深长的是，比昂松的剧本《人力难及》的续篇(1895)，就是其中主要人物为神甫桑的儿子埃利阿斯·桑的剧本，充满了神秘主义以及对自我牺牲精神和苦行者命运之力量的信仰，而约纳斯·李描写手工业者生活贫困的小说《迈萨·容斯》(1888)则用的是极端自然主义的手法。在这种象征主义和自然主义因素甚至也侵入易卜生、比昂松、约纳斯·李之现实主义艺术的背景下，只有谢朗还保持着自己对激进民主主义世界观和刻画生活的现实主义方法的

忠诚。

1891年,谢朗出版了自己的最后一部小说《雅各布》——暴发户、厚颜无耻、好说谎、有复仇心理而且狡猾的农家小伙子特雷斯·沃莱的发家史,他以钢铁般的意志,不惜犯罪和叛卖的代价从最底层擢升并成为所有人尊敬的"社会支柱"、"教会和王权的基础"。特雷斯·沃莱的形象,正如牧师克鲁塞的形象一样,只能在帝国主义的前夜产生。沃莱身上的新东西,就是他彻底抛弃了所有道德规范和社会习俗的绝对自由,对所有人类联系的完全疏远。

《雅各布》是十九世纪挪威最优秀的小说之一。即使现在,它仍然以透彻的、对社会现象的深度概括和中心形象的丰富使人惊叹不已。但小说在当时并没有取得成功,人们还不理解它。在以心理描写的复杂程度、揭示"潜意识自然力"等等时髦范畴取胜的大量新书背景下,谢朗最后一部小说的严肃现实主义引不起,而且也不会引起文学界的兴趣。看来,这也可能是迫使作家在创作的巅峰时候却突然离开文学的原因。

如果说埃尔斯特和谢朗是在某种意义上继续了由卡米拉·科莱特开始的路线的话,那么阿纳·嘉宝(1851—1924)——十九世纪八十年代第三位伟大的挪威浪漫主义作家,则是与比昂松的中篇小说、挪威农民田园诗作品背道而驰的。阿纳·嘉宝这位农民的儿子,他的所有创作都浸透了与那种对农民生活的田园诗化诠释进行热烈争辩的精神。

嘉宝的童年是在经济每况愈下的农村度过的,先后在教师讲习班、学校、报社工作,最后,他怀揣着五元借来的钱从僻远省份跑到了克里斯蒂安尼亚[1],以便"或者上学或者死去"——这就是嘉宝一生的梗概。嘉宝随即参加报纸上的辩论,辩论到声嘶力竭,从边远省份带来的民族主义浪漫主义思想很快被一扫而光。为"兰斯莫尔"的斗争,即为确立民间农民语言作为国家文学语言的斗争(他不单是宣传这种语言,而且还用它写作),很快将嘉宝推到当时社会活动家的前列,并不可避免地导致他加入了反对派阵营。

嘉宝在这个时期进行的政治斗争,自然也在他的创作中,在中篇小说《有自由主义思想的人》和长篇小说《农民学生》(1883)中得到了反映。

《有自由主义思想的人》讲的是一个年轻的神学家埃施滕·豪克的故事。主人公娶了牧师的女儿为妻。但当牧师得知自己的女婿已经丧失了对教义的信仰并转到自由主义阵营时,便努力拆散他们的婚姻。于是聪明有

① 今奥斯陆。——译注

才华并且诚实的埃施滕·豪克被赶到了异国他乡。

对于作者来说,这里主要的东西不是情节——情节起的只是纯粹服务的作用。作家用一种引人入胜的轻松读物形式,阐述了自己对当时激动人心的问题的观点。这部中篇小说的字里行间,充满了人物之间关于议会制、自由党、挪威社会性质等等问题的争论。在这些政论性的插叙中,作者以对话的形式提供了自己辩论艺术的光辉样板,并用它们组成了小说的真正内容,所以这部小说不是完全意义上的文艺作品。然而小说在当时的思想斗争中发挥了重要作用,并为其后嘉宝的优秀小说《农民学生》作了准备(包括修辞特点在内)。就如谢朗的"关于阿布拉哈姆·列夫达勒的三部曲"一样,《农民学生》是一部从反面叙述的教育小说:嘉宝让人们看到,在挪威的社会关系综合影响下,一个年轻人的性格是如何被破坏的,确实,用的是完全不同的环境材料。

在描写主人公达尼埃尔的学生时代时,作者让人们看到,个性是如何由于失去本阶级属性、丧失与自己环境的联系而发生堕落的。达尼埃尔在进入了弗拉姆的激进小组之后,不可避免地会成为胆小鬼和叛徒。在作品的结尾,他转入保守派阵营并缔结了有利可图的婚姻……"现在,当他与所有的权威人士志同道合的时候,他感到自己得救了……"

嘉宝所写的一切,都是以文件的形式记录他亲历的感受。但他取材自身经验,也和左拉或龚古尔兄弟一样,是借鉴了书面文献。比如,在再现基督教大学的气氛时,作者为了增强生活的真实性,还刻画了曾经现实存在的人物的文学形象。对学生生活的描述具有记录般的准确性。然而,在堆砌大量当时的细节时,嘉宝却未能足够深入到它的本质中去,未能提供它的精髓。结果小说成了典型环境和典型命运的现实反映,但其中却没有典型的性格。

但嘉宝这一时期的创作也不能纳入自然主义的范畴,他善于选择命运和时间的典型环境,让它们塑造出当时社会真实可信的全貌,这就使我们可以说,阿纳·嘉宝是个现实主义者,尽管他未创造出像谢朗在小说里创造的那样有概括力的形象,谢朗的小说仍然是挪威批判现实主义的顶峰。

2. 亨利克·易卜生

挪威剧作家亨利克·易卜生(1828—1906)不仅在当时的世界文学中占有中心位置,而且为二十世纪的文学勾画出了许多东西。

易卜生的创作是两个世纪间真正承前启后的一环。他创作的源头在革命前的十八世纪,在席勒的反专制主义和卢梭的面向自然和面向普通民

众。而易卜生的晚期成熟剧作与他当时的生活有着深刻的联系,预示了二十世纪艺术中的许多新的发展。

亨利克·易卜生生于挪威南方小城希恩。他的父亲是个商人,当亨利只有八岁时,他的父亲就破了产。从十六岁起,易卜生不得不到一家药房当学徒。他很早就开始写一种感伤主义浪漫主义的诗。欧洲1848年的革命震荡给了他深刻的影响:写出了自己第一部有造反精神的浪漫主义剧本《卡提利那》(1849)。1850年,易卜生来到首都克里斯蒂安尼亚并成为一名专职的文学家,许多年一直受着贫穷的折磨。

此一时期,易卜生写了几个主要是民族主义浪漫主义的剧本。从1851年末到1857年,他领导了建在卑尔根的挪威第一个民族剧院。后来他又被邀请担任克里斯蒂安尼亚的"挪威剧院"的领导人。他的首批重要作品就是六十年代上半期在这里创作并演出的。

427·

但易卜生的生活越来越艰难,穷困潦倒。在比昂松的帮助下获得的前往罗马学习的奖学金挽救了他的危难。易卜生于1864年4月5日离开祖国,并在国外度过二十七年,期间只有短暂时间回过挪威。

易卜生的早期创作有明显的民族浪漫主义的影响,美化挪威农民及其民主传统的独立发展方式。为了避免虚假的浪漫主义的拔高并为自己的创作找到更坚实的土壤,他过去自挪威历史中取材。在这条道路上,他有两部作品特别重要:用古代韵文故事材料创作的剧本《海尔格兰的海盗》(1857)和民间历史剧《争夺王位的斗争》(1863)。

在诗剧《爱的喜剧》(1862)中易卜生辛辣地嘲笑了浪漫主义幻想,认为清醒实际的世界才是更容易接受的。五十年代末六十年代初,易卜生对民族浪漫主义的绝望情绪更深了,这是与他对挪威社会生活的各个方面均感失望分不开的。他不但憎恶小市民存在的渺小,而且也憎恶报纸版面和民间集会上发表的言过其实的虚伪言辞、蛊惑宣传的口号。

易卜生在意大利创作了两部有纪念碑意义的哲学象征意义的诗剧:《布兰德》(1865)和《培尔·金特》(1867),这两部戏剧意味着他已与浪漫主义分道扬镳,并把自己一下子推到当时斯堪的那维亚文学的前列。

不管是《布兰德》还是《培尔·金特》,其形式都非同寻常:这是某种戏剧化的史诗。

它们把鲜活的个体形象与概括性的、强调典型化的形象结合在一起。不论在概括性上还是问题范围的深度上,尽管《布兰德》和《培尔·金特》取材于有特色的挪威现实现象,但更接近于歌德的《浮士德》和拜伦的戏剧。从这个意义上讲,这些诗剧中有浪漫主义元素。

《布兰德》和《培尔·金特》反映的主要问题是当代社会中人的个人命

运。但这两部戏的中心人物却是完全相反的。前一部戏的中心人物是神甫布兰德——一个具有非同寻常的完整性和力量的人；第二部戏的中心人物是农民小伙培尔·金特，是人的精神软弱的体现。

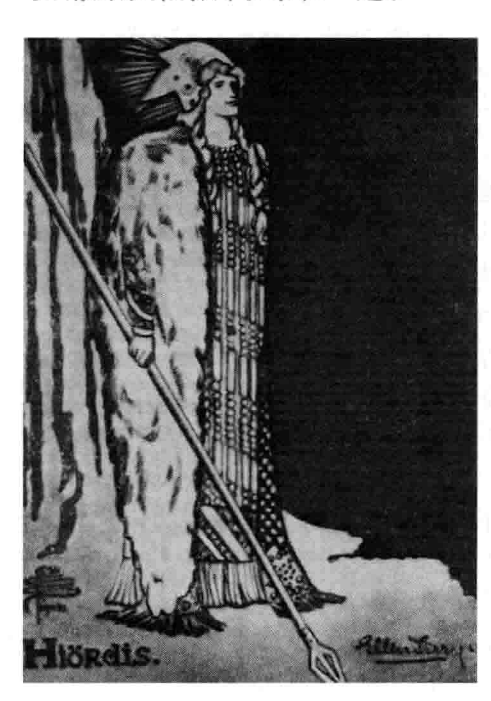
布兰德在任何牺牲面前都不让步，不同意作任何妥协，努力完成被视为自己使命的工作。他用火热的言辞鞭笞人们的动摇不定、精神上的分裂和当代国家的弊病。但是，尽管他鼓舞着教民、遥远北方僻远边区的穷苦农民、渔民，率领他们登上光辉的山顶，他的结局却是悲剧性的。

《培尔·金特》意味着易卜生与民族浪漫主义的彻底决裂：农民在这部戏中是作为粗暴、凶恶和贪婪的人被描写的，而童话中的特罗利[1]则是丑陋、凶恶的怪物。摆脱了任何民族浪漫主义虚浮光华的高度抒情主义，与普通姑娘索尔韦格及培尔的母亲——奥谢的形象紧密联系在一起。

培尔·金特在世界上漂泊的时候，学会了适应任何环境并以非人的原则行事：以特罗利的原则自行其是：自我满意就行。《培尔·金特》的中心问题——人没有个性的问题——是个对资产阶级社会具有现实意义的问题。

·428

在《培尔·金特》之后易卜生完全脱离了浪漫主义倾向。这一点的外部表现就是他在戏剧中从诗剧彻底转到了散文剧。



艾伦·泰丽在亨利克·易卜生的《海盗》中饰演约尔迪斯

在喜剧《青年同盟》(1868)中，易卜生直接转向了政治讽刺。但这还不是使他成为世界艺术中新途径开辟者的那种社会剧。对于易卜生来说，1870—1871年普法战争就如前些年社会政治震荡的总结，在这场战争的影响下，他经历了一个对人类历史发展总道路进行深思熟虑的时期。他深刻感觉到那时存在的生活方式的尖锐危机，这种危机既有真实存在的也有精神上的，于是易卜生预感到一个新时期、某

① 特罗利是斯堪的那维亚民间传说中的超自然生物，通常与人为敌。——译注

种“精神的革命”正在到来，它将更新人类生存的所有方面，他热烈呼吁这一时期的到来。易卜生把自己的思考和期望体现在哲学历史三部曲《皇帝和加利利人》(1873)和几首宏大的诗歌中。

但社会生活中的转折并没有发生。和平、表面顺利的历史发展的新周期——“经典”资产阶级社会开始了。于是，从1877年，即从剧本《社会支柱》开始，易卜生创作了十二个剧本，在这些剧本中，刻画当代现实生活方式的非凡准确性与对社会本质及人们精神世界的深刻透视紧密结合在一起。描写对象本身的新颖与形式的新颖在这里自然地结合在一起。易卜生戏剧的新结构总能或多或少地促进世界戏剧的变革，而且不只是戏剧，对易卜生周围世界还自然而然地产生了一种新视角。这种新视角当然是由易卜生艺术天才的独特性产生的，同时也是由现实本身的新奇所决定的。

从剧本《社会支柱》开始的易卜生戏剧洪流，到1899年以剧本《咱们死人醒来的时候》(这个剧本还有一个意味深长的副标题《尾声剧本》)而告结束。所有剧本都是以均匀的节奏创作的——几乎总是间隔两年。人们一般将它们分为三组，每组四个剧本。第一组是特别明确和直接地涉及社会问题的，这就是《社会支柱》、《玩偶之家》(1879)、《群鬼》(1881)、《人民公敌》(1882)。第二组也是刻画现实生活的，但更加着重于描写人的内心冲突，属于这一组的有《野鸭》(1884)、《罗斯莫庄》(1886)、《海上夫人》(1888)、《海达·高布东》(1890)。第三组剧本是以某种试验的抽象研究人类心灵的深邃(《建筑师》，1892年；《小艾友夫》，1894年；《约翰·盖勃吕尔·博克曼》，1896年，以及前面所提到的1899年的《尾声剧本》)。在这一组剧本中，第二组剧本中已经显露不少的概括象征特点更加明显地增长了。

此种分类法有其严肃的根据，但它仍然在很高程度上是近似的和有条件的。即使在易卜生晚期的剧作中，也完全没有脱离社会学问题范围，而个人的精神生活总是占据中心位置，社会剧则更加强调这一点。所以必须具体地分析使易卜生戏剧如此重要的那些基本特征，不但从他七十至八十年代的剧本(为简便起见，我们将把它们叫做“新剧”)，而且从他的哲学象征剧中把这些特征找出来。

还在易卜生在世之时，他的戏剧的诗体就被认为是创新性的。他之被人们称为十九世纪复兴古典世界传统的分析戏剧的创始人，是有充分的理由的。易卜生戏剧的架构原则与索福克勒斯的《俄狄浦斯王》的结构一脉相承。这种悲剧的所有情节都是为了揭示秘密——搞清某个时候发生的事件。秘密越接近被揭开，剧情就越紧张，而最后秘密终于被揭开的结局，既决定主要人物先前真正的经历，同时又决定他们今后的命运。

毫无疑问，这种结构为故事情节的张力提供了巨大的可能性。展示在

观众(或者读者)面前的是一定生活场景,他们面临的不仅是史诗作品和戏剧作品的一般问题,即将会怎么样,将发生什么事的问题,而且面临一个曾经怎么样的问题。他们被邀请来关心的不仅是该情景如何展开的问题,而且还要关心——并且首先关心——该情景的基础是什么,它是如何产生的。准确地说,对问题“将会怎样?”与“曾经怎样?”答案的期待在这里交织成一个统一的整体,因为弄清过去、曾经经历的事都是在观众眼前完成的——常常伴随着出乎意外的冲刺和转机。 ·429

怪不得侦探小说也与分析戏剧并驾齐驱。顺便说一句,柯南·道尔的夏洛克·福尔摩斯大约也是在易卜生创作分析戏剧那个时期产生的。分别这两种体裁的特点,只不过在于分析过程的结局不同而已。在侦探小说中,结局是暴露能够解释事件密底的先前不知道的事实。而在易卜生的分析戏剧中,结局则是揭示戏剧开头展示的那一情景真正的内部实质,弄清戏剧人物与其真正本质间真实的关系。在侦探小说中,最后效果主要在于预料的意外性,在于暴露出的事实之似乎不可预见性。在易卜生的戏剧中,情景的戏剧性在于暴露出生活的表象与其内在本质间的充分对立。使剧中上演的世界威信扫地最经常地随着剧情的发展——细节、个别的、似乎是偶然的对白等等——勾画出来的。戏剧的最后,幻想充分破灭,真相大白于天下。

当代资产阶级现实世界被描绘为一个外表与内部实质完全脱节的世界,这种构想越来越成为易卜生戏剧,以及它们的结构的决定性问题范围。分析结构的意思就是逐渐揭示隐藏在所描述的现实圆满外壳下的内部不圆满和悲剧。这种结构的因素在《玩偶之家》中特别强有力。这些因素存在于对海尔茂律师家庭生活内部本质的理解之中,这种理解就构成了整个剧本。初看起来他们的家庭生活是十分幸福的,但一切却是建立在谎言和自私自利基础上的。剧作逐渐揭示出海尔茂本人的真实性格,他原来是个只顾保全自己的胆小鬼,也揭示出他的太太娜拉的真实性格,她起初看来是一个轻率的人,但实际上是一个强有力、能够做出牺牲并希望独立思考的人。剧本的分析结构是由先前经历所发挥的作用、作为故事展开重要推动力的故事密底的揭示来决定的。随着剧情的展开,观众逐渐搞清楚,娜拉为了从高利贷商克罗格斯塔德处借钱为丈夫治病,才伪造了父亲的签名。表面情节也很充实和紧张:娜拉面临着随时被揭露的威胁,她试图推迟海尔茂读到邮箱里克罗格斯塔德的信的时刻,等等。

《玩偶之家》一剧激起了暴风雨般的辩论,参加辩论的既有批评家也有观众。妇女在资产阶级家庭的地位问题,这个家庭的虚伪、假仁假义的基础问题,围绕此剧提出的问题十分尖锐,使人们激动不安。但是,也像在其

他剧本中一样，易卜生不只局限于问题范围的社会方面，他还对个人对世界的义务、社会对个人的义务、个人的权利和人的内心尊严作了深入思考。

《群鬼》的结构也用的是这些分析原则。它揭示了富裕的宫廷高级侍从的遗孀阿尔文太太所遭遇的生活的真正实质；揭示了她的儿子欧士华的心病及心病的真正原因。

已故宫廷高级侍从原来是个道德败坏、好酗酒的人，他的真实面目越来越清楚，但是阿尔文太太极力掩盖他的罪恶——不管是他在世时还是死后，为的是避免丑闻，以便让欧士华不知道他父亲是怎样一个人。阿尔文太太为使丈夫从来没有过的善行永垂不朽而建的孤儿院起火，以及欧士华所患绝症的明显症状，使不可避免的灾难临近的感觉越来越强烈。于是，在这里，故事的外部和内部发展有机地相互作用，仿佛被一个共同的色调结合在一起（比如，全剧一直在不停地下雨）。

在《群鬼》中，艾伦娜·阿尔文太太与宫廷高级侍从阿尔文仿佛幸福的婚姻之真相在第一场中、在阿尔文太太与牧师曼德的对话中便已显露出来。就在这一对话中，阿尔文夫妇的家庭生活得到了准确的定义："隐蔽的深渊"。

然而《群鬼》总体上是不入易卜生那些具有分析故事结构的"新剧"窠臼的。在真正的分析剧中，过去发生的事情之真相，不论对观众还是对主要人物，在结局中都需彻底揭明。但是在《群鬼》中，最后有一场戏，宫廷侍从阿尔文的真相首先只是向欧士华展示的，况且，这种展示对欧士华造成的影响很小，因为落在他头上的命运——可怕的遗传病——对他的震撼太厉害了。结局的特别紧张正是叠加在这一旋律上。

430· 易卜生也有一些"新剧"分析性有限或者完全没有情节的分析性，而且，在分析剧中，直接由舞台上发展的剧情造成的紧张程度特别强烈。顺便说一句，部分的"知情"即使在古典戏剧中也是剧情发展的重要部分。所以，分析性元素仍然保留在易卜生的"新剧"的结局里，只不过是另一种分析性——不是剧情的分析性，而是智力的分析性。在易卜生笔下，结局通常带来的是曾经发生的事情，以及现在发生的事情内在本质的特殊揭示。这最经常是在深入分析中，以对主人公曾经经历和感受的东西进行总结性对话的形式发生的。所以，"分析"这一术语对于概括易卜生"新剧"的风格实质是不够的，使用通常适用于小说的术语，把它们称作智力分析剧，倒还更准确一些。

易卜生的分析性不同于古代世界沉浸在神话自然元素中的分析性。对于《俄狄浦斯王》来说，神谕的预告是如此重要；而在易卜生笔下，与厄运对立的还有完全另一种决定论——自然法则和社会法则以及人之心灵的内在

法则的决定论。人们有时把易卜生与自然主义拉到一起，不是无缘无故的。特别是在他早期的“新剧”中，他的决定论特别醒目地受到自然科学因素的制约。更有甚者，某一部分揭示所描绘世界的内在本质本身都是自然科学式的。有两次，易卜生还使用了地道的、化学意义上的分析。在《玩偶之家》中，病得很重、但善于掩盖这一点的医生兰克正在等待实验室分析的结果，以便了解，他还能活多长时间，最后得知自己很快就将死去。而在《人民公敌》中，对海水的实验室分析，解释了在剧情发生的小小疗养地疗养的人们中有那么多人患病的原因，从而为斯托克曼医生争取采取断然措施——用现在的话说，就是环境保护——的斗争提供了推动力。

其实，在这些剧本中，事情根本没有受到实验室分析的局限，所以，与自然主义的接近更多地具有外表的性质。易卜生对主人公的行为和心理也进行了分析，在他最后的几部剧本中，这样的分析变得越来越深刻和精彩。

对这个时期易卜生的戏剧来说，人物的内心发展有着特别的意义。从《社会支柱》开始，舞台上发生的事件和“对过去的回顾”，会影响到主要人物的心灵体系做出转变。他们内心世界中的这一转变在整个故事发展中差不多是主线。领事贝尼克从一个残酷的生意人，逐渐变成了一个意识到自己的罪过并下决心忏悔的人，这组成了《社会支柱》最重要的结局。娜拉对其家庭生活的彻底绝望，她对必须开始一种新的活法、以便成为一个货真价实的人的觉悟，是《玩偶之家》剧情发展要导致的结果。

在《人民公敌》中，医生斯托克曼的思想从一个可笑的发现到另一个更可笑的、但在社会意义上更广阔的发现所经历的道路发挥着重要作用。《群鬼》中的情况则复杂一点。阿尔文太太从资产阶级道德观念教条下获得的内心解放在该剧还没开始前就发生了，但是随着剧情的进展，女主人公终于明白了，她拒绝根据自己新的信念改革自己的生活并懦弱地掩盖自己丈夫的真实面目所犯的悲惨错误。

易卜生的分析性对二十世纪的戏剧产生了强大的影响。其中，第二次世界大战后，查明犯罪原因的法庭开庭审理结构的戏剧和电影得到广泛传播，也表现了这种影响。对于激活分析结构特别有利的，是二十世纪灾难性的社会震荡之间那些相对平静、生活相对圆满的时期。

对话理智的尖锐性是易卜生早期戏剧所特有的，在这方面他继承了德国和丹麦浪漫主义的传统。在《布兰德》的独白、对话中，以及在《培尔·金特》的所有象征意义中，特有的理智性都是由对人的心灵存在的基本形式、对它的内部规律的异常深入而产生的。

但是，这种促使我们将易卜生的“新剧”称之为理智分析剧的理智性，取决于理智上重要的对白在情节结构中所发挥的作用。在易卜生的“新剧”

431·中，正是智力对话才是解决冲突的行动基地及解决它们的方法。剧情的逻辑本身就导致主人公必须思考自己的生活、自己本身、自己的亲人、自己的环境，有时还会思考他们在其中生活的整个社会。并且不仅是为了简单地弄明白什么东西，而且是为了做出某种结论和采取某种决定而思考，因为再像先前一样生活已经不行了。

智力元素的巨大作用，根本不会降低易卜生戏剧对这些所描绘的世界的适应性。

易卜生的主人公"不是思想的传声筒"，而是具有人的天性应有的各种尺度——包括理智、渴望积极起来——的人。就凭这一点，易卜生笔下的主人公就根本不同于十九世纪末自然主义和新浪漫主义文学中所特有的人物。那些文学中，控制人行为的理智所起作用不多。这并不意味着，易卜生的主人公对直觉行动完全格格不入，只是他们的内心世界并不限于直觉，而且他们能够行动，而不是忍受命运的打击。

在易卜生的戏剧中，智力元素似乎能够在人的关键时刻改变他的命运。在这里，思想决定着意志，并且是行动意志。而当人在自己身上没有找到体现自己行动思想的意志时，他就要为此付出沉重的代价。

对自身和自己生活的思考本身（准确地说，是反复思索）完全不依赖剧本的结局。在剧本的结局中发生的是反复思考的决定性阶段、它的最高潮。而循序渐进的、坚持不懈的反复思考常常占据着剧本的重要部分，有时这种思考过程在先前经过的事件中（比如，在《群鬼》、《罗斯莫尔斯霍尔姆》中）就已经开始了。

但是，易卜生有些剧本，情节的分析性和智力思考是集中在作品的最后几场或者在结局中的，人物对自己先前生活和自己本身进行的真正的、并在某种程度上出乎意外的反复思考就发生在这里的对话中（有时是半独白性质的），凡是这样的剧本就特别引人入胜。这样的剧本在结构方面就是外部行动完全服从于理智分析元素的经典的易卜生智力分析剧本。

也许，剧本结构的这种原则，在《玩偶之家》中才最完全而纯粹地体现出来。这不仅在于剧本是以娜拉与海尔茂之间的对话作为结局的，还在于这次谈话是他们整个夫妻生活中的第一次对话，在此次对话中，娜拉对他们关系的真正实质作了一个清醒而全神贯注的分析，有时还对这种夫妻生活的社会内容进行了回顾。不管是娜拉和海尔茂，还是他们的整个夫妻生活，都以一种全新的方式展现在人们面前——正是这种创新赋予了《玩偶之家》结束以特别的戏剧性。当时的人们指责这场戏过于理性和无情，但是这里正在发生的，只不过是将已经增长得相当厉害的外部情节的紧张转换到智力的紧张、思想的紧张，从这种紧张中才能生长出完成剧本故事发展

的断然情节转折。

按照作者的意图，冲突的解决不是通过故事情节的偶然性，正如林内夫人所说，而是“开诚布公地解释清楚”，对发生的所有事情进行的思考。正因如此，易卜生的“新剧”才在最深刻的意义上叫做智力分析作品。

当然，也不能在易卜生作品中人物的观点与剧作家本人的观点之间画等号。在某种程度上，这也涉及斯托克曼大夫——这是一个最近似于作者的主人公。在斯托克曼的形象中，以一种超滑稽的方式对资产阶级社会进行了异常尖锐的批评。在二十世纪，易卜生的智力艺术传统得到了延续，它作为我们时代的特点，以更加尖锐的形式表现出来。只要提一提托马斯·曼和贝托尔德·布莱希特就够了。托马斯·曼以非凡的高超技巧创作的小说，其中曲折的思维道路、对事情本质的逐渐接近，几乎构成了基本的认识紧张；而布莱希特直接给自己的戏剧提出的任务，是描写人们的理智并对它发生影响，为达到这一目的，还改变了戏剧的整个形态结构。

确实，这未必是易卜生直接影响的结果。托马斯·曼以自己特有的契机来理解易卜生的创作，尽管他几乎是满怀景仰地对待易卜生。而布莱希特在许多方面是与易卜生直接对立的，并把克服一切先前戏剧包括易卜生戏剧的影响当作自己戏剧的任务之一。但客观上，易卜生戏剧中智力元素的崇高作用，为二十世纪“智力”艺术特殊路线的繁荣昌盛提供了土壤。 ·432

十九世纪八十年代初，人的复杂内心世界被推到了易卜生创作的第一位：很久以来，人的个性完整性、有个人志向的人能否生存的问题一直令剧作家食不甘味、寝不能寐。

在《野鸭》中重新提出了早先《布兰德》所探讨过的问题。但是，布兰德绝对不妥协的要求在这里失去了英勇精神，其至是以一种荒谬的、滑稽可笑的面貌出现了。宣扬布兰德式道德的格雷格斯·韦尔勒，想提升自己的老朋友、摄影师雅尔玛·埃克达尔一家的道德水准并使他们远离虚伪，结果却是为老朋友的家庭带来痛苦和死亡。布兰德不能容忍那些安于自己日常生活范围的人们，在《野鸭》中则换成了一种呼吁，呼吁对待每一个人都要考虑他的力量和能力。雷宁医生为“可怜的病人”——而据他认为，几乎所有人都有病——治病所借助的是“处世谎言”，这不过是一种自我欺骗，它可以把丑恶的生活变成有理性的、意义重大的生活，雷宁医生是与格雷格斯·韦尔勒相对立的。但是，“处世谎言”的构想在《野鸭》中根本站不住脚。首先与它对立的是纯洁的女孩盖德维格，她充满了爱心并准备自我牺牲——而且确实牺牲了自己。在易卜生随后的所有剧本，首先是《罗斯莫庄》中，“处世谎言”的构想都被推翻了，在这部剧本中，主人公追求真理的不懈努力、他对自我陶醉和谎言的摒弃，正在获得节节胜利。

尽管该剧本的直接主题具有政治性，与挪威保守分子和自由思想分子的斗争有密切关系，它的真正问题范围却仍然是自私自利元素与人文主义元素在人心中的冲突，人的心灵更加服从于宗教道德规范。该剧描写的主要冲突是一个先前的牧师、后来抛弃了宗教信念的软弱而远离生活的约翰内斯·罗斯莫与住在他家的罗贝卡·韦斯特之间的冲突。罗贝卡是个有病的、不学无术的女人，是贪婪成性的道德载体，她认为，她有权以任何代价达到自己的目的。罗贝卡爱上了罗斯莫，并采用残酷无情的狡猾手段，以便使罗斯莫的妻子自杀身死。然而，罗斯莫不能容忍任何谎言，他努力培养自由而高尚的人们，并希望以高尚的手段行事，尽管他十分软弱，却比罗贝卡强有力得多，所以，尽管他也爱罗贝卡，却拒绝了用另一个人的死亡代价换来的幸福。

从《罗斯莫庄》开始，易卜生戏剧的中心问题——就是隐藏在人为完全实现自己志向所作的努力中的那些危险问题。人的这种努力是自然而然的，而对于易卜生来说甚至还是必须的，但有时却要靠牺牲别人的幸福和生命才能达到目的。于是就会产生悲剧冲突。这个问题在《建筑师》和《约翰·盖勃吕尔·博克曼》中以更加强大的力量展示出来。这两个剧本的主人公为实现自己的志向决定把其他人的命运作为牺牲，却遭到了失败。与他们不同，易卜生比较早期的剧本《海达·高布乐》中的女主人公海达·高布乐没有真正的志向。但她具有强有力的性格，当她感觉到自己对小市民环境、夫妻单调的生活、毫无才华的学者特斯曼深深不满时，她就努力想补偿自己，冷酷无情地玩弄别人的命运，并试图不顾异常的残酷的代价，来造成某种光辉和意义重大的事。当她做不到这一点时，海达就开始觉得，在她身后到处都有可笑的卑鄙的事情在跟着她，于是她就以自杀结束了自己的生命。

这个问题范围占据着易卜生几乎终其一生之戏剧的中心位置，它不仅对于二十世纪的文学，而且对于该世纪的整个思想生活都有重要意义。

这个问题范围决定了反对调和的斗争即反对人失去个性的斗争，反对社会的统治力量随心所欲地支配他。当然，易卜生所反对的调和，是落后的、脱离现代世界生活的僻远省份环境的狭窄范围的调和，完全不同于"群众文明"社会中的调和。但是，任何调和的后果都是一样的：都是人失去自己的个性、完整性、不可重复性。

易卜生一次又一次地回到越出规范之人的问题上来。这不是偶然的，因为这个问题易卜生还没有解决。他的主人公不调和实质的主要特征之一就是力量。为了与极力使人失去个性并奴役他的社会相抗衡，人就应该拥有强有力的精神。而且他的力量应该是目标明确的——为了成为真正的英

雄,他应该有自己的志向,他相信自己的志向并准备为它而斗争,在任何东西面前都绝不后退。这种英雄最充分的体现就是布兰德,这种类似的英雄也存在于易卜生许多别的剧本的中心位置。要知道以自己的方式坚持自己志向的既有金融家博克曼,也有剧本《咱们死人醒来的时候》中的雕塑家阿诺尔德·鲁贝克。

但要实现自己的志向,只有在与其他人复杂的相互作用下才是可能的。于是这里就产生了一个在暗中守候易卜生新派英雄的危险。他们在使自己坚定起来的时候,他们又给其他人——有时是亲近的人有时是疏远的人——带来损害,威胁他们的幸福甚至生命,尽管是不自觉的。他们对自己使命的履行,经常处于与道德要求、道德规范的矛盾之中。

经常矛盾,但却不是永远矛盾。在《玩偶之家》中,海尔茂说,娜拉不敢离开家,因为她对丈夫和孩子负有神圣的义务,娜拉回答道:“我还有别的同样神圣的……对自己负有义务的东西。”按照该剧的逻辑,娜拉是正确的。《人民公敌》中的疗养院医生斯托克曼孤独地反对该市迟钝的、自私的大多数居民,他的正确性也是最大限度地被肯定的。当然,勃洛克关于《建筑师》的评论,称之为“难以猜测的悲剧”,“它与其他戏一样,失去了倾向性,没有纠缠不休的行为,因为易卜生——首先和最主要地——是一个艺术家”,这一意见也不容辩驳。剧作家本人也宣称,他自己的志向不是给出答案,而是提出问题,他的任务永远只是“刻画人们”。易卜生在挑选问题中,在决定这些问题如何提出中,以及在他的戏剧的本身逻辑中,通常并不明显地表露出作者对某一问题范围的方向性的把握,也不显露出他对解决问题某一办法的偏重;在许多场合他都意识到,要提供一个肯定的和详尽无遗的答案是不可能的。

剧本中描述的冲突之不可解决的程度,问题逻辑暗示的解决办法的非单一程度,在许多方面取决于主人公为实现自己的志向而给其他人造成的灾难的大小。

《玩偶之家》的单一性的依据在于,娜拉离家出走。不管如何强调它,都不会造成她的孩子的不幸。娜拉说:“我不准备与孩子们告别。我知道,他们被别人照料比在我照料下要好。他们不需要像我现在这样的妈妈。”当人们在跨越调和界线时,他们的命运必须经受的那些苦难和考验,在这里只有娜拉和海尔茂应该品尝,因为这是他们的自私自利和无情无义应该遭遇的命运。

而在《人民公敌》中,一切可能的损害和不幸都应该只是打击主人公本身(有的打击主人公已经遭受了)——这正是因为,既是“人民公敌”,便不会有什么歧义了。但是在易卜生大多数戏剧中,情况要复杂得多,也可怕

得多,无法解决得多。

布兰德及其超人的意志和完整性的牺牲品是他最亲近的人们——首先死的是他的儿子,然后是他的妻子,而布兰德为之献身的功勋却令人疑惑。

当《咱们死人醒来的时候》中的鲁贝克带着艺术家的盲目利己主义跨越活人的感情时,当他以"一颗轻率的心取过温暖的活人身体并从中掏出心脏"时,"不满、绝望"就降临到他的头上。然后,在与伊雷娜见面后,他开始忏悔,但却太晚了。

其实,不论是主题或者是结局都是千变万化的。有时,在最后的一分钟,易卜生的主人公忽然良心发现,意识到了自己对其他人所犯的罪过。比如,在《社会支柱》中就是这样。然而,结局经常是悲惨的。

对趋同的不可容忍,以及以别人的幸福和生命为代价来表现自己个性的不可能性——这一易卜生的主要冲突,预示了二十世纪人类生存的重要冲突之一,即当趋同达到非同一般的规模,人们的分歧不可控制时,为了履行自己认为的使命,某些人认为他们有权让全人类遭受毁灭。这样的危险与日俱增。

易卜生是曾经预见到二十世纪这一冲突之巨大意义的预言家,但他不是唯一的。根据各种哲学传统,从不同的社会历史前提条件出发,陀思妥耶夫斯基和尼采也注意到了这一点。陀思妥耶夫斯基,特别是从《罪与罚》开始,就在当代社会深处、在个别人掌握了支配其他人命运的权力中,看到了这种日益增长的主要的恶。作家的主要敌人是人类过度的专横、为所欲为。尼采则相反,他把趋同——他当时那个社会人们因循守旧的个性、自我满足和肤浅——看成主要的恶。他赞美未来那种能够无情履行自己内在使命、能够跨越通常人们生存界限的强有力的人。

特别引人入胜的是,二十世纪还十分清晰地显示出这些极端的危险之间最强有力的相互关系。显示出个别人的为所欲为、权力的最大膨胀,会带来(而且是强制性的)被压迫者的最大化趋同、个性泯灭。虽然有时正是压迫的可怕力量激起个别人抗议的可怕力量。

在这一意义上,易卜生是十九世纪最有远见的预言家之一:他在拒绝提供最后答案的同时,看到了不断对抗的危险性,它们在不可分的、动摇不定的相互关系中对人类造成威胁。

易卜生"新剧"的智力分析结构是与保持剧情的自然性和可信性、保持人物最大限度的活力结合在一起的。与此相关的是他的戏剧借助最大经济性建立起来的语言组织。因为台词的功能负荷特别巨大且多方面,每句对白、每句话之所以要包括到台词中来,是因为它对于实现一个、常常是几个艺术任务确实必不可少。但如此的少言寡语却并不妨碍对话的自由和无拘

无束，并不限制它的范围。最高程度的非强加的精炼、自然的克制占据着统治地位。

这种艺术经济的来源是不言而喻的。这就是古冰岛韵文故事的精炼和表达感情的含蓄。

在自己的《海尔格兰的海盗》中，易卜生有意地摹拟，成功地再现了古老韵文故事的许多特点。后来这些特点在易卜生的创作中消失了，在“新剧”的语言中才又重新出现，但已不是直接模仿，而是从对话组织中微微透出的某种倾向，尽管这种对话并不总是简洁的。有时，在个别的情节中，会出现外表爱说话甚至饶舌的人物。只要提一提《玩偶之家》第二幕某些场次娜拉说话过多就说明问题了。但在这些有时毫无意义的和前言不搭后语的滔滔话语后面，隐藏的是娜拉内心深深的不安、她的紧张期待。

隐蔽的意义能使对话的语义学结构达到最大程度的多层次。易卜生最大限度地利用了任何语言目的所特有的语义多样性。当然，在世界戏剧中这并不是首创。除了试验尝试之外，语言链的平面语义单一性在语言艺术作品中实际上是不可能的。但是易卜生笔下的层次非常丰富，某些片断的台词中，包含有对所发生的事或者应该发生的事、说话人自己都不清楚的事的暗指。

戏剧中语言停顿的作用也非常大。由此产生了特殊的潜台词——一种意义体系，这种意义不是口头上、对话中一下子就提供的，而是隐匿地存在于剧本意义结构的深处，随着剧情的展开才能意识得到，但有时并不彻底揭开。

从《野鸭》开始，易卜生的戏剧中形象的多层次和内涵更加加强了。对话变得越来越不活跃(表面意义上)。特别是在他最晚期的剧作中，台词间的停顿越来越长，人物与其说是在相互问答，还不如说是在自言自语。结构的分析性仍保持着，但对于发展剧情来说，现在与其说是逐渐暴露出人物先前的行为，不如说是他们逐渐被揭示出的先前的感情和思想。象征手法也加强了，而且有时还变得很复杂，并造成一种引导，令人们面对一种不清晰、动摇不定的远景。有时这里还会出现一些奇怪的幻想物，发生一些非同寻常、难以理解的事件(特别是在《小艾友夫》中)。晚期的易卜生常被人们称为象征主义作家和新浪漫主义作家，事实上他并未超出他以前的创作所确定的界限。

易卜生晚期戏剧的新风格特点，有机地包括在他戏剧艺术的总体系中。这些戏剧的整个象征意义和包裹它们的不确定性，不仅是总的色调和感情结构的重要部分，而且赋予作品以特殊的内涵。在一些情况下，象征意义的载体是某些感觉得到的、特别具体的物件，它们由许多不仅具有共同意

图，而且贯穿剧情结构的线索联在一起。在埃克达尔家的阁楼上住着一只翅膀受伤的野鸭：它体现的是生活剥夺了上升能力的人的命运，同时它也对剧中剧情的发展发挥着重要作用。甚至该剧的名称(《野鸭》)也充满了深刻的含义。

易卜生“新剧”艺术结构的多层次，预告了二十世纪语言艺术的一条重要路线。一方面，大量“隐藏的”、在某种程度上加密的意义，以一种极端的形式展现在作家乔伊斯和艾略特笔下，而且以一种更加温和的形式广泛传播。另一方面，从十九世纪末开始，潜台词在世界文学中所起的那种巨大作用，以一种更加经典的、但是更加不同的面目，在与易卜生同时代的较年轻的作家——契诃夫和汉姆生，然后，在海明威和托马斯·曼笔下，得到了发扬光大。

勃洛克将易卜生与“新艺术”杰出代表，一方面，与诸如王尔德和邓南遮，另一方面，与诸如汉姆生、梅特林克、勃留索夫相对比，把风格的朴素看作易卜生作品的显著特点，但是，这种朴素也不等同于简单，而是与对白特殊的、不可捉摸的深刻内容紧密相连的：“比如，在《建筑师》中，吉尔达与索尔内斯之间有一段几乎二十分钟的对话，看来平淡无奇，但是里面有一种迫使你听它，并且越听越紧张的东西。莫里斯·梅特林克曾经尝试揭开这段对话的秘密，以便为理解易卜生艺术提供一把钥匙，但却未能成功。”

1898年曾经隆重庆祝这位伟大的挪威剧作家的七十岁生日。他是这个时期全世界最知名作家之一，他的戏剧在许多国家的剧院上演。

在俄罗斯，易卜生是从十九世纪九十年代起，特别是二十世纪初进步青年心中“最有权威的伟人”。他的许多戏剧差不多在全国所有剧院都上演过，在俄国戏剧史上留下了不可磨灭的印记：《施托克曼医生》(《人民公敌》)，1900年在莫斯科高尔基模范艺术剧院上演；《玩偶之家》，1904年在科米萨尔热夫斯卡娅剧院上演；《群鬼》，1909年在小剧院上演。

第十章 瑞典文学

十九世纪下半叶瑞典的社会生活与其他西欧国家的生活方式十分相近。巴黎公社、工人运动的开展、国家的资本主义化过程等重要的历史事件，加剧了政治矛盾，向全社会以及在文化界人士提出了新的任务。

从世纪中叶开始，现实主义流派在瑞典文学中势力越来越强。弗雷德丽卡·布雷默(1801—1866)用自己的小说(《兄弟姐妹们的生活》，1848年；《盖尔塔，或者一个灵魂的故事》，1856年)刻画社会中等阶层的日常生活，提出了家庭问题，捍卫妇女权利。奥古斯特·布兰克(1811—1868)在

自己的短篇小说集《现实的小画面》(1863—1865)中，以轻松的幽默现实主义地描写了斯德哥尔摩的风俗、小资产阶级各式各样知识分子的日常生活。小人物的生活成了埃米利娅·弗卢加雷-卡尔兰(1807—1892)在其关于岩岛群居民的小说《岩岛群上的商行》(1859)中的研究对象。

这些书的作者让人们思索社会冲突的起因，这些冲突的不可避免，努力证明，人的动机、感情和行为是可以研究的，并可作为外部局势的结果和人成长的环境的结果显示出来。

社会动因以更加激烈的方式在四十至五十年代资产阶级民主主义运动上升阶段的政治诗歌中出现了。在卡尔·维尔赫姆·奥古斯特·斯特兰德贝里(1818—1877)的诗集《野玫瑰》(1848)中，反映了1848年的革命事件，充满了激进自由主义精神。奥斯卡尔·帕特里克·斯图岑-贝克尔(1811—1869)在自己的诗集中公开宣布脱离晚期浪漫主义作家"充满幻想"和"辞章华丽的"诗歌。

在卡尔·尤汉·古斯塔夫·斯诺伊尔斯基(1841—1903)和阿布拉哈姆·维克托·雷德伯格(1828—1895)的创作中，反映了对诗意和英雄主义的向往，他们用自己充满激情的理想、崇高的爱情、浪漫主义的诗歌与丑恶的物质世界相对抗。

·436

斯诺伊尔斯基的诗集《诗歌》(1869)记录了诗人在意大利和西班牙旅游的印象。这本诗集使他成了六十至七十年代最优秀的抒情诗人之一。他的诗贯穿着一种叛逆浪漫主义的激情，因其描写生活的完整、善于动态地感悟它"宏观的"和"微观的"美而十分感人。在意大利和西班牙现实中，最让斯诺伊尔斯基激动的是对于他的国家十分迫切的自由思想的问题。他的诗篇对现实的感悟和描写充满了高涨的激情和乐观主义情绪。

在稍晚一些的诗集——《十四行诗》(1871)、《新诗》(1881)、《诗集》(1883)中，反映了诗人从激进自由主义到保守主义的转变，以及在巴黎公社之后对革命的恐惧。

雷德伯格被人们称为"最后一个浪漫主义诗人"，有时则被称为"第一个新浪漫主义诗人"，这是名副其实的。他的兴趣遍及各个领域——在议会中捍卫农民党的利益，研究《圣经》、中世纪魔法，翻译了歌德《浮士德》的第一部分，与科学院展开辩论，热情地为维护瑞典语言的纯洁而斗争，举办历史和文化哲学的系列讲座《对德国哲学领域的研究》，等等。他经常要"重新审查"公认的、人们习以为常的东西。

雷德伯格的中篇小说《森古雅拉》(1857)是用浪漫主义的韵文风格写的特定的历史故事，讲述的是一个名叫埃尔兰达的骑士对一个茨冈姑娘的崇高爱情。长篇小说《最后一个雅典人》(1859)讲述发生在古希腊基督教

与异教斗争期间的故事。在他的历史小说《波罗的海上的海盗》(1857)和《军械技师》(1891)中,浪漫主义的阴谋与反对宗教狂热和教会狭隘的斗争交织在一起。

七十至八十年代瑞典社会矛盾的加深,为现实主义方法的进一步发展创造了前提条件。丹麦批评家和文学研究家勃兰兑斯于1871年开始的论述十九世纪欧洲文学主要潮流的讲座,成了对瑞典许多著名作家的号召,号召他们对"北方现代社会状况进行深入不断的批评","对'理想主义'和'幼稚'、浪漫主义、文化活动各个领域的反动进行斗争","为了社会和道德的进步而嘲笑资产阶级社会的弊病"。瑞典作家与其他斯堪的那维亚国家的作家一样,满怀激情地响应勃兰兑斯的号召,"突破"文化落后和民族局限性的壁垒。在自己的读者和批评家的眼里,他们似乎成了一个特殊的文学党的成员,当时的人们还给这个党起名为"青年瑞典"。

批判现实主义在瑞典的发展在斯特林堡的创作中达到了八十年代的顶峰,他还对批判现实主义进行了理论论述。与此同时,还应该注意到,瑞典现实主义(与丹麦特别是与挪威文学中的现实主义相比)具有更加矛盾的性格,它与自然主义处于一种复杂的相互作用之中。自然主义注意生活的细枝末节,注意从自然科学的角度看生理问题,斯特林堡和耶伊尔斯塔姆就是被自然主义运动俘虏的大作家。在强调不问政治、确立人身上的"动物元素"的哲学中,显示出向颓废和现代派发展的道路。

加入"青年瑞典"的文学家,由于其政治和美学观点有诸多的相似之处,所以尽管他们之间有某些分歧,仍然能团结在一起。这个小组的思想领袖除了斯特林堡之外,还有古斯塔夫·阿夫·耶伊尔斯塔姆(1858—1909)。加入这个小组的小说家有维克托里娅·贝奈迪克特松(1850—1888,笔名恩斯特·阿尔格伦)、安娜·夏洛特·埃德格伦·莱弗勒(1849—1892)、图尔·赫德贝格(1862—1931)、早期的奥斯卡尔·列韦尔京(1862—1909)等。在自己的作品中,这些作家提出了尖锐的道德和心理问题,唤起人们"道德不安"的精神。他们看到了资产阶级社会与人道主义的理想是敌对的,这个社会道德的假仁假义和虚伪性对人们智力和心灵的腐蚀作用。他们要求当局进行政治改革,诅咒当权者的卑劣和庸俗,通过日常的事物揭示人们相互关系的社会悲剧性。

耶伊尔斯塔姆在自己的小说(《埃里克·格拉内》,1885年;《哈林牧师》,1887年)中鞭挞了瑞典地主资产阶级的弊病、伪善和因循守旧、各代人思想上的相互关系。在阿尔格伦的小说《钱》(1885)和《玛丽安娜夫人》(1885)、莱弗勒的短篇小说集《生活花絮》(1882—1883),以及她与索菲娅·科瓦列夫斯卡娅共同写的剧本《为幸福而斗争》(1887)中,提出了妇女

解放的问题。

残酷的社会法律与人的感情之间的冲突、“小人物”的生活习俗和心理，在耶伊尔斯塔姆的短篇小说集《灰色的天气》(1882)和列韦尔京的短篇小说《小钱》(1883)中得到了反映。耶伊尔斯塔姆的短篇小说集《穷人》(1884)、阿尔格伦的中篇小说《人民生活及小故事》(1887)、赫德贝格的长篇小说《约翰内斯·卡尔》(1885)和《在图尔普的农舍里》(1888)都是以农村为题材、揭示农民性格的。

历史发展的内部矛盾预先决定了这些年瑞典文学中现实主义流派的某种局限性，以及它的昙花一现。“青年瑞典”是在巴黎公社之后的尖锐社会局势中开始文学活动的。对大陆欧洲有时不甚健康的文学样板无批判能力地模仿、不太善于学习，总是导致他们要么倾向性趋于极端，要么对现实“照相式叙述”，使他们的现实主义“细微”、矮小。所有这一切，导致了“青年瑞典”的“勃兰兑斯式”文学现实主义在八十年代下半期的解体，八十年代末，自然主义、象征主义和新浪漫主义遂代之而起。

乌尔夫·汉森(1860—1925)是这一时期瑞典最重要的诗人之一，在他的创作中，现实主义和现代派倾向复杂地交织在一起。他的早期诗歌是按“青年瑞典”的纲领精神发展的，不论在题材上，还是在艺术形式上，汉森都感到必须顺应时代的生活潮流。他善于在平凡中发现不平凡的东西，他的早期诗歌以其雅致和形式的精细而独具一格。

在他八十年代的创作中，躁动不安、没有信心、对未来破坏性的变革的模糊预感越来越强烈。与先前一样，汉森的诗充满了内在的戏剧性，集中描写个人的精神问题。但在这些诗歌中，悲剧的音符响得越来越强烈。他的诗(《诗集》，1884年)逐渐变成了学院式的、冗长的、被过多的描写和附带的联想所累的、节奏无精打采的东西。八十年代末，汉森读了尼采的著作，他认为尼采是“一个伟大的探问者”，善于“参透”生活的主要问题。诗人尖锐地感觉到，他所生活的社会，它的精神健康、它的文化，都在受着某种神秘的疾病的折磨，它所宣布的理想，它认为“最可宝贵”的一切，都在贬值。他紧随尼采之后，把所有对未来的希望与在老地壳中诞生的力量联在一起，他热烈地欢迎这股力量，把它当作“地球的新主人”。

每一个对社会气氛领会能力强的有才华的作家，都会感觉到十九世纪最后三分之一世纪资产阶级存在的尖锐危机——它不是外部的和暂时的，而是根本性的和不可逆转的。这种感觉对各个作家来说即非一样也非同时：每个年代都赋予它更大程度的尖锐性。

时代的转折在奥古斯特·斯特林堡(1849—1912)的创作中以一种特别的力量表现出来。暂时，在这一时期的瑞典作家中，还没有一个人能以

这种深刻和尖锐的程度来揭示并在艺术上反映出国家当时的政治和文化气氛。在他早期——在斯堪的那维亚国家社会上升时期——的创作中，他提出了当时现实的尖锐的社会和道德问题，呼吁对社会进行激进的改革，讲述人在民族命运中的作用。作家对社会的敏感嗅觉，对整个复杂程度日益增长的瑞典生活的理解能力，在作品中表露无遗。

斯特林堡早期的戏剧贯穿了对未来社会震荡的预感，揭露了小市民的守旧、政治上的变节行为。这些剧本表现了各个时代：《自由思想家》(1869)——当时；《赫耳弥俄涅》(1869)——古希腊罗马；独幕剧《在罗马》(1870)——取自丹麦雕塑家托瓦德森一生（十九世纪初）的遭遇片断；独幕剧《法律外》(1871)——古斯堪的那维亚北部。它们的主人公总是在某种程度上把自己与其他人对立起来并努力自顾自地生活。这里总是或者以激烈或者以缓和的形式听到易卜生的问题，特别是《布兰德》的回声。

格奥尔格·勃兰兑斯的文学讲座帮助斯特林堡形成了自己的艺术观点：他要求绘画、诗歌和戏剧"绝对忠于现实"。反对空洞的"美"，反对"娇柔的、病态的、虚假的美化现实倾向"。作为"真实可信的"艺术应该带来"益处"。这些思想表现在他的学位论文《哈孔雅尔，或者理想主义与浪漫主义》(1871)和七十年代初所写的文章中。诗人灵感的源泉是冰岛韵文故事和莎士比亚的悲剧，但主要的是对民族历史及其结果——现代生活的研究。

巴黎公社、斯堪的那维亚的工人骚动，与尼尔斯·格尔曼·克维丁空想社会主义的接触，最后，是在首都最激进的报纸、新自由党机关报《斯德哥尔摩晚报》工作的经验，帮助斯特林堡更具体地确定了自己的社会立场。他坚信，统治者和总督们没有力量改变历史事件的自然进程，这一进程取决于人民群众。作家这一时期对历史的认识在某种程度上处于英国历史学家和实证主义社会学家亨利·托马斯·巴克尔和勃兰兑斯的影响之下。他们认为历史是不断的精神发展的观点，他们对进步的无限信仰、对自由的热爱，对理性威力的乐观的、在很多方面是启蒙主义的信仰，深深地吸引着年轻的斯特林堡。这种构想成了斯特林堡系列历史剧，包括作为他青年时期之中心的剧本《奥洛夫老爷》(1872)的基础。

该剧取材自宗教改革时期十六世纪民族历史中十分有名的事件，人物形象参考了宗教改革运动著名活动家、历史家、《瑞典编年史》的作者奥拉乌斯·佩特里的形象，这在剧作家看来是十分切中时弊的。后来他曾在一封信中回忆道，他的《奥洛夫老爷》是在"法普战争和公社的影响下，以现实主义手法写的"。斯特林堡在历史中看到与当时现实的独特相似之处，努力反映自己时代的基本特征：理想与实现理想的可能性之间、灵感与行动

之间悲剧性地脱节，“深刻的并永恒地重新重复的革命现实冲突”。如果说现实中宗教改革运动的活动家只是在宗教方面争取更新生活的话，那么，斯特林堡的奥洛夫想进行的变革就要激进得多——既有道德的，也有社会的、政治的。奥洛夫老爷天赋才华，具有人格魅力，坚信不疑，使人想起易卜生的布兰德，他不满足于已取得的成就，把国王希望他进行的宗教改革、在王国的土地上实现平等的事业推向前进。但在死亡的威胁下，他放弃了初衷，进行了忏悔，印刷工人耶尔德把奥洛夫叫做“变节者”。该剧就用这句台词结束。背叛理想的主题在剧中补充了许多具体的社会内容，因为奥洛夫背叛的不仅是本人，而且也出卖了人民革命。剧中真正的英雄不是理想主义者奥洛夫，而是清醒的现实主义者耶尔德。一个来自人民的人，“真正的公社社员”、“为人民事业斗争的斗士”。剧中的人民组成了积极的力量。引入了农民、仆人、海员、市民和其他人，斯特林堡以此建立了一个“法尔斯塔夫[①]背景”，这是他在莎士比亚历史剧中高度评价的东西。

《奥洛夫老爷》的主题在斯特林堡第一部巨型社会小说《红房间》中得到了进一步发挥，用当时人的话说，这部小说造成了“夜里敲响警钟的印象”。勃兰兑斯写道：“瞬间，全部读者的注意力都集中到了一个人身上，他具有造成某种确实新的、瑞典特别需要的东西，以便在沉迷于停滞状态的瑞典精英中激起运动所必需的品质，这就是：完全鄙视习以为常的风俗和公认的偏见。”

小说明显地传达出了瑞典向帝国主义过渡时期所经历的危机气氛。它与官方的资产阶级意识形态之官僚主义的乐观情绪明显分歧并激烈对抗。斯特林堡本人也承认，在写这部小说的年代，他仍然是一个“公社社员”，“站在被压迫者一边”，是一个“社会主义者、虚无主义者、共和党人，是一切可以与反对派对立的人”。

在小说中，对国家管理体制的讽刺性怪诞描写占有重要地位，议会是“委员会的磨房”和“办公室的筛子”，官员普遍受贿，半官方新闻机构谎言成性、毫无原则。在以诗人阿尔维德·法尔卡为一方，商人卡尔·尼古拉乌斯·法尔卡为另一方所发生的兄弟俩的冲突中，勾画出了当时条件下的典型冲突。如果说阿尔维德逐渐失去了对当时社会的幻想的话，卡尔·尼古拉乌斯则既像一头掌握了资本主义社会豺狼法律的自鸣得意的猛兽，又是狭隘的利己主义、蛮横无理、渺小的自爱和胆小的体现。然而，尽管理解了这个弱肉强食世界中法律的不公正，阿尔维德仍然不能与社会最终决裂

① 意为爱吹牛的人，为莎士比亚剧中人物。

439· 甚至不能与之斗争。像变节者奥洛夫一样，他背叛了民主主义理想和曾经有的摆脱压抑自己的环境的幻想。在斯特林堡的看来，阿尔维德·法尔克既不是一个战士，也不是一个英雄，而只是一个善于发表漂亮辞令和做出荒谬行为的能手。

《红房间》的最后几章是在对松兹瓦尔伐木工人大罢工的印象下写的。斯特林堡阅读《共产党宣言》也是在这一时期；在八十年代初，作家又开始研究马克思的《资本论》，但却没有接受科学社会主义。

政府和反动报刊指责斯特林堡破坏国家制度和反道德，他们的迫害迫使他过上了流亡生活。在长达十五年的时间里，斯特林堡一直在多个欧洲国家——瑞士、德国、丹麦等——漂泊。他只是偶尔回到瑞典停留一下，直到1898年才回到祖国。这些年是他艺术上取得丰硕成果的年代，是复杂和痛苦探索的年代，而且也是迷茫、现实主义和现代派倾向冲突的年代。由于他特别敏感，很容易受到伤害，斯特林堡在自己的整个心灵结构上对现实的压力特别多愁善感。

《结婚集》(1884年第一卷，1885年第二卷)是斯特林堡最主要的著作之一，这部作品的主题，他在随后的整个创作期间一直没有脱离过。这个主题就是揭露作为资本主义文明存在的特有形式之一的资产阶级家庭制度，以及嘲笑资产阶级妇女运动滑稽可笑的形式。

《结婚集》言简意赅，结构紧密，是以一种平淡无奇的随笔风格写就的，它一共描述了二十四个有特征的、社会上典型的家庭故事。作家刻画的家庭通常都是不幸的：夫妻关系“令人伤感使人痛心”。丈夫和妻子是受伪善的道德奴役的“神经快散架的”“隐蔽敌人”。斯特林堡不局限于描写家庭的混乱现象，而是指出了家庭解体的社会原因。《结婚集》在问题主题方面已经突破了狭窄的家庭范围，提供了十九世纪八十年代瑞典生活独特的广阔画面。

1884—1885年，斯特林堡在克维丁以及车尔尼雪夫斯基空想社会主义的影响下，出版了一个短篇小说集《空想和现实》，这本书贯穿了对资产阶级现实的拒绝态度和对卢梭主义关于实现社会公正的幻想。斯特林堡将小说《怎么办？》的故事变形，试图回答时代提出的问题：为了使未来快点到来，“新人类”应该做些什么？作家被小说《怎么办？》宣传的积极的社会行为纲领所深深吸引。在这些短篇小说中描写的瑞典现实，对于“新人类”——主要是被命运逼迫离开祖国的侨民——来说，是一种独特的“自由象征”。但小说是感伤的抽象的。作家试图安抚卢梭主义的双方——叛逆、批判的一方和保守的一方。

八十年代末，斯特林堡开始关注与舞台经院派断绝关系的“自由戏剧”

运动。作家一贯反对因循守旧、姑息庸俗的审美观，反对虚假的乐观主义和粉饰现实，号召清醒地估价事实。剧本《朱丽小姐》(1888)成了新剧的宣言，在它的前言中、在论文《论现代戏和现代戏院》(1889)中，斯特林堡对陈旧过时的戏剧风格进行了批评：浪漫主义及其“乌托邦式的幻想”和“逃避现实”，以及“粗俗理解的”自然主义，“记录下一切，连墙上的灰尘都不放过的照相机”，“只见树木不见森林的小艺术”。

斯特林堡认为，“心理描写的新剧”应该是在规模不大的舞台上演出，因为在这里很容易保持时间和空间的统一；必须与华丽的并具有平面自然主义风格的“用于上演的戏剧”断绝关系。他的美学原则破除了传统的舞台角色，代替“情人”和“慈祥的父亲”在舞台上说话的是鲜活的人们。斯特林堡将舞台上的朴实和自然当做新导演工作的座右铭。

在“一部贯穿整个场次的戏中”，他力求“首先将其作为一场斗争”来揭示“一个人的本性和生活”。独幕剧只是在外表上简化了剧情，但却没有抛弃最大限度浓缩地传达主人公复杂的内心世界、细腻心理和哲学上重要的对话。

斯特林堡正是以这些原则作为指导，创造出了自己的所谓自然主义戏剧《父亲》(1887)、《朱丽小姐》、《同志们》(1888年，该剧起初叫做《强盗》，1886—1887年)、《最强有力的女人》(1888—1889年)等。这些剧本中最好的是《父亲》和《朱丽小姐》——它们更多的是属于社会心理剧。在这些剧本中可以感受到作家热烈的社会思想、愤世嫉俗的公民激情，然而也强调了一个人行为的显而易见的理性生理动机。在剧本《父亲》中有一个凶恶的女人劳拉，她让丈夫发了疯，使他怀疑作为一个父亲对独生女的权利；在剧本《朱丽小姐》中男仆与自己主人的女儿发生了恋情，然后又迫使她自杀身死。斯特林堡对男人和女人都同样毫不留情，同样揭露隐藏在他们身上的鄙陋、对别人生命的自我满足地“残害”、卑劣和粗鲁。 · 440

作为剧作家的斯特林堡在有生之年，在自己祖国的戏剧界遇到了不友善的对待，有时甚至是被直接敌视。他希望组织自己的“自由”剧院，早就开始考虑它的剧目，向戏剧界人士提出了一系列建议。然而，在十九世纪八十年代，斯堪的那维亚诸国任何一个知名的导演都不敢与叛逆者和“仇视妇女者”合作。

作为小说家的斯特林堡的发展道路同样坎坷。1885年，他曾谈到自己对列夫·托尔斯泰的接近，称自己是他的“盟友”。这种接近也表现在小说《岛上居民》(1887)中，这本书刻画了汉瑟岛上农民的生活，重现了对于斯特林堡十分典型的天性的力量与资产阶级文明之间的冲突。

八十年代末，作家感到，必须“与过去作一次清算”，他有一种不可遏止

的欲望,想告诉“城市与世界”,他对生活、对艺术、对人的任务和使命是如何考虑的。于是诞生了他的自传体小说《女仆的儿子》(1866—1887),这是一部以其真诚和不妥协的深刻令人震撼的人类文献。斯特林堡在书中不怕将自己最隐秘的怀疑和痛苦摆出来供大家评判,用他自己的话说,不怕完全“赤裸裸”地让大家看。

在前言中,斯特林堡论证道,他的书不是自传,不是回忆录,也不是风俗小说,这是“建立”代替行将就木的资产阶级消遣性作品的“未来文学的一种尝试”。该书是一部具有美文学风格的大众性叙事作品,有大量各种各样的插叙,在这些插叙中提出了各种各样的问题——既有政治问题,也有社会问题、道德问题、日常风俗问题、宗教问题。自传体叙述的主人公是作家约翰、当代人斯特林堡的孪生兄弟,他以自己的亲身经历,让人们认识到生活各个领域、自己精神形成各个阶段的社会不公正的沉重。他终究也未能克服自己天性的病态分裂,没能摆脱贵族与女仆通婚之出身以及在时代交替时期社会环境于精神上造成的一整套缺陷。

正如沙雷普金正确指出的,在斯特林堡的忏悔中,可以明显分辨出屠格涅夫和托尔斯泰的影响。斯特林堡的自传主人公之精神分裂,与屠格涅夫形象十分相似:他也喜欢动摇不定和犹豫不决。在他身上,一方面存在着“对压迫的不能容忍”;另一方面,又怀疑自己的力量。斯特林堡的自我鞭挞——这种“克服自我的努力”,正如托尔斯泰一样,受到伦理激情的陶冶,他所受的苦难应该帮助他变得更好。

1887—1888年,在格奥尔格·勃兰兑斯的介绍下,斯特林堡阅读了尼采的某些著作。

尼采哲学无疑对作家产生了影响,使他心灵的危机更加尖锐了。然而也要看到,这种影响不是不可分的、对“强有力个人”的盲目崇拜,同时也还有摆脱这一影响的企图。在小说《贫雇农》(1888)、《在海边》(1890)中,斯特林堡在自己的主人公,那些刚愎自用、追求贵族派头和有学术野心的个人身上,剥夺了他们“超人的”东西,抹掉了他们的浪漫光环,这证明了,小说家与尼采的思想展开了直接的辩论。

绝望,对生活的不满意,无前途的感觉,有时也把斯特林堡带到了虚幻和光怪陆离的世界。时代的总的意义常常在他的笔下得到颓废隐秘的表现。但这一时期斯特林堡的创作也不尽一致。精神地平线,吸引《红房间》作者注意力的哲学问题、社会问题和心理学问题的范围已经扩张了不知多少倍。托马斯·曼指出,斯特林堡虽“置身于学派和流派之外,高居于这些学派、流派之上”,但他“把它们全都吸收进了自己体内”。思想和情绪的急剧变化(因而导致有时把不能搭配的东西进行新奇古怪的搭配),世界不可

避免要更新的尖锐感觉，对艺术上新途径的热情探索——所有这些，使斯特林堡的创作避免了在八十年代进入死胡同。作家十九世纪九十年代至二十世纪前的创作，证明了作家在自己的艺术体系基础内现实主义的发展。作为戏剧家的斯特林堡对二十世纪的戏剧产生了重要影响。他的某些剧本至今仍在上演。

· 441

1848—1890 年这一时期，是瑞典文学的光辉时期，它开辟了民族文学在现实主义艺术道路上进一步发展的广阔前景。

第十一章　丹麦文学

十九世纪下半叶是丹麦经济、社会和政治结构发生根本性变革的时期，因而导致了国家文化生活的明显变化，尽管起初这一过程进行得相当隐蔽。

丹麦文学中浪漫主义的统治地位比欧洲其他国家保持得要长得多。这是因为丹麦迈上资本主义发展道路相对晚一些，并且过渡到新社会关系的性质比较平和的缘故。1848—1849 年与普鲁士战争期间爱国主义情绪急剧高涨，也对保持浪漫主义立场发挥了某种作用。

以诸如格伦特维、安徒生这样一些伟大作家为代表的浪漫主义传统，直到十九世纪六十年代，都仍然是主导的传统。然而，在浪漫主义内部，越来越清晰地表现出一些新的、先前它不具备的品质：对日常生活的关注、试图对当时的社会现实的某些方面进行批判性思考。

这种进步明显地表现在安徒生的创作中。从五十年代初起，他写纯幻想的童话越来越少——它们被日常生活的、充满现实主义细节的童话所排挤，这些童话与其说是写给孩子们阅读的，不如说是写给成年读者看的。作家在五十年代出版的童话集的篇目中，出现了对他来说全新的体裁定义——“故事”，这完全不是偶然的。同时，在这些作品中，仍保持了他的童话特有的高度诗意和伦理激情。在安徒生这些年的童话遗产中，旅行随笔占有很大地位。最后，正是在这个时期，他着手创作自传体作品《我一生的童话》，这本书于 1855 年完成，其中包括了许多直接与当时事件相联系的观察与思考。在这本书中重现了用现实生活中的材料创作童话的过程。

浪漫主义发展特有的倾向，首先在帕卢丹-缪勒的诗作和戈尔德施米特的小说创作中得到了鲜明的反映。

弗雷德里克·帕卢丹-缪勒（1809—1876）还在三十年代就已进入了文学，他主要作为诗体史诗小说《人之祖亚当》（1841—1848）的作者闻名，《人之祖亚当》是晚期浪漫主义最完美的作品之一，对随后时期许多斯堪的那维亚作家都产生过影响。

梅·阿隆·戈尔德施米特(1819—1887)在丹麦四十至五十年代的文化生活中发挥过巨大作用。他出版的杂志《海盗》(1840—1846)和《北方与南方》(1847—1859)表达了自由反对派知识分子的情绪,具有尖锐善辩、涉及的哲学和美学问题范围广泛的特点。他写的小说《一个犹太人》(1845)、《无家可归》(1853—1857)、《继承人》(1863)、《大乌鸦》(1867)——写得好像一个浪漫主义者的生活写真,描写了他在与敌对环境、与充满利己主义和各种偏见的社会之冲突中逐渐丢掉幻想,逐渐意识到自己的志向太高,是无意义的、不可实现的。戈尔德施米特的主人公(以及作者自己)只能寄希望于某种高度公正的信仰,希望为培养出摆脱自私和陈规陋俗的新一代而贡献自己的力量,从中寻求安慰。戈尔德施米特的作品,具有再现日常生活习俗的精细准确性,针对他在丹麦社会发展中看出的那些反面倾向进行猛烈批评等特点。究其世界观和艺术方法来说,戈尔德施米特是个浪漫主义者,然而,他在选择主题包括对主题的诠释中,预先提出了许多将在丹麦现实主义作家的作品中得到进一步发展的东西。

442· 如果说激起高涨的社会爱国主义热情的1848—1849年事件,在许多方面促进了丹麦浪漫主义"福寿绵长"的话,那么丹麦在1864年与普鲁士的战争中遭到的致命失败就给了浪漫主义以沉重的打击。浪漫主义脱离"龌龊"现实的口号,"斯堪的那维亚主义"的浪漫主义思想——古代维京人后裔的精神不可战胜及斯堪的那维亚各民族的兄弟情谊牢不可破,乐观主义,特别是丹麦浪漫主义早期阶段固有的乐观主义,所有这一切,在与残酷现实的冲突中不堪一击。生活迫切要求与现实密切联系并描写当代问题的文学。

格奥尔格·勃兰兑斯(1842—1927)成了新流派的奠基者和领袖,他是一个广泛知名的批评家和政论家,对十九世纪末二十世纪初斯堪的那维亚文学的命运发挥了重大影响。勃兰兑斯生于哥本哈根,从少年时代起就迷恋文学,然而,由于父母的坚持他进了哥本哈根大学法律系。三年之后他转入哲学系并于1864年以优异成绩从该系毕业。勃兰兑斯立即开始了文学批评活动,并在两次环欧洲大旅行——分别是1866—1867年和1870—1871年——完善并深化了自己的学术思想。

从他就美学和文学问题在报刊发表头一批文章开始,勃兰兑斯才华横溢和别具一格的思想家的名声就确立了起来,但是,他的立场的激进,他的作品的尖锐善辩,使这位年轻的批评家在统治者眼中成了一个危险人物。尽管他在先进的知识分子中越来越受欢迎,但他在非常长的一段时间内得不到官方的承认。尽管他在1871—1877年开办的系列讲座取得了轰动性的成功,却仍不能使勃兰兑斯获得副教授的职位。于是他只好离开丹麦,

有五年的时间在柏林工作，在那里他获得了全欧洲的知名度。1882年他回到丹麦，继续从事美学和文学史的研究工作，一直过了二十年，才获得哥本哈根大学教授的头衔。

在哲学领域，勃兰兑斯的老师是黑格尔和费尔巴哈，美学上的老师则是圣伯夫和希波利特·泰纳。然而绝对不能认为他是个折中主义者。在圣伯夫和泰纳理论的基础上他创建了自己研究和评价文学现象的独立的"历史心理"方法，这个方法把对历史和社会制约性的关注与对创造性个人的积极作用的承认结合在一起。欧洲文学史是一个统一的过程，这个过程取决于民族历史条件，在不同国家以不同形态表现出来，把欧洲文学史作为一个统一的过程加以研究，勃兰兑斯是这一研究方法的奠基人之一，这就是勃兰兑斯不容争论的功勋。

勃兰兑斯于1871年在哥本哈根大学开始的系列讲座中阐述了自己的理论观点：这些讲座后来组成了他宏大而且最重要的著作《十九世纪文学主潮》(1872—1890)的基础。勃兰兑斯的讲座成了国家文化生活的重要事件，他所发表的见解立即成了激烈辩论的对象。

勃兰兑斯将丹麦的形势与其他欧洲国家的局势进行对比，论述说，丹麦的经济、科学和文化都比其他国家落后了四十年。他认为，新一代肩负的任务就是要"突破"禁锢国家文化和技术进步的因循守旧和保守主义的壁垒，在最短时间内弥补已经失去的东西。这一要求也完全适用于文学："把问题提出来进行讨论！"——这就是勃兰兑斯提出的口号。他发起的面对生活的文化运动，得到了"突破运动"的称号。而这个运动产生的文学流派，通常被称为"突破文学"。

按照勃兰兑斯的想法，新文学应该描写当代最尖锐的问题，促进社会的进步发展。在对新流派的纲领进行阐述时，批评家实际上是在捍卫现实主义原则，但他运用了一个术语"自然主义"来定义它，而往这个自然主义里面放进了非常广泛的内容。他在《当代突破的人们》(1883)一书中写道："自然主义，是一个其基础只限于忠于自然和研究自然的概念，它的出发点在于自然范围之内，而不在教条主义地超自然的东西中。"他所理解的"自然主义"是"一切——从雪莱笔下的埃尔弗①旋律到左拉笔下的干酪交响曲"。

包括在"突破运动"中的作家和记者的活动，是与此前不久产生的"左翼"资产阶级自由主义党的政策密切相关的，所以人们通常把它称作"左翼

· 443

① 埃尔弗是古日耳曼神话中的自然神。——译注

文学”。1872年,在哥本哈根成立了一个文学社,它联合了勃兰兑斯的拥护者,机关刊物是杂志《十九世纪》,在这个刊物上后来发表了斯堪的那维亚许多杰出作家的作品。

1864年的失败引起的知识分子情绪的急剧变化对于这一时期的文学有着巨大的意义:此前对德国文学的持久兴趣衰落了,代之而起的是对法国和俄国文学的迷恋。人们广泛阅读的是巴尔扎克、左拉、都德、福楼拜、莫泊桑的小说;托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、冈察洛夫的作品被首次译成了丹麦文。屠格涅夫的作品受到特别的欢迎:他的作品影响是如此之大,以至于文学研究家们甚至说丹麦文学史这一时期是“屠格涅夫时期”。不要忘记,丹麦文学是以一种特别紧密的方式与挪威文学联系着的,而挪威文学在这一时期正处于一个蓬勃上升的时期。

勃兰兑斯论述的纲领在一系列作家的作品中得到了体现,这些作家组成了七十至八十年代“突破文学”的核心:延斯·彼得·雅科布森(1847—1885)、索弗斯·山道夫(1836—1901)、霍尔格·德拉克曼(1846—1908)、卡尔·吉勒鲁普(1857—1919)。维尔赫尔姆·托普肖(1840—1881)在自己的创作原则上有许多方面与他们相近,但却不赞成勃兰兑斯及其追随者们的政治观点。

观察这些与“突破运动”有紧密联系的社会文化上升年代创作的作品,从中可以发现许多相似的特点,从这些特点,又可以对十九世纪丹麦文学中的现实主义流派的特点形成一个概括的印象。

散文体裁——小说、短篇小说和中篇小说取代了浪漫主义作家最喜爱的诗歌形式。故事几乎都是发生在当代的丹麦,并且对所刻画的社会各阶层的生活经常赋有明显的社会批评色彩。被批评的首先是丑陋的社会关系、假仁假义和资产阶级道德的虚伪性。作家们的注意力都集中在人的使命问题、关于他在生活中的位置问题(如托普肖的小说《带金羊毛的伊阿宋》,1875年;雅科布森的小说《尼尔斯·伦奈》,1880年),以及宗教在当代丹麦人世界观形成中所发挥的作用问题(吉勒鲁普的小说《日耳曼人的门徒》,1882年)。这些在浪漫主义文学中曾经提出来的问题,得到了原则上全新的解答:为了积极地干预社会现实,为了服务于进步,提出了抛弃宗教并不再探寻那些抽象的美好理想。

在这类作品中,主要人物常常是一个处于十字路口的人。这类主人公的发展可以有两条路线:要么从宗教浪漫主义幻想的俘虏中解放出来,在有益的实际活动中充分发挥自己的才能(《有金羊毛的雅松》、《日耳曼人的门徒》),要么发现自己无能为力并悄然死亡(山道夫的小说《托马斯·弗里斯的故事》,1881年)。在许多作品中,都提出了对立的两种人——一是不

敢果断行动、浪漫主义的爱幻想的人,一是满怀信心地向既定目标前进的清醒的实干家(托普肖的小说《现代生活情景》,1879年)。

对于上述所有作家来说,对故事发生的形势进行细节描写,对决定主人公生活道路的客观和主观因素的关注,是这些作家作品的共同特点。

延斯·彼得·雅科布森是"勃兰兑斯"派中最重要的人物。他还是个学者、自然科学家,是在斯堪的那维亚最早宣传达尔文主义的人之一,他认为,文学的新途径在于把描写客观现实和人的内心世界所运用的严格科学分析方法,与历史具体情况、叙述的激情和绘声绘色相结合。哲学内容的现实意义,艺术表现手段的独特和丰富,加上语言的最大精炼,使雅科布森的作品不仅在斯堪的那维亚国家得到承认,而且声名远播斯堪的那维亚半岛之外。

雅科布森创作的主要主题是人为幸福而进行的斗争。而且这个概念被解释为摆脱人在受教育过程中所继承和获得的世界观及道德偏见,摆脱社会陈规旧习,达到最大限度地实现个体人身上所具有的美好潜能。

尽管雅科布森的作品外表上彼此极不相似,却正是因为这一主题使它们相互接近,比如历史小说《玛丽亚·格鲁卜夫人》(1876)和《尼尔斯·伦奈》——一个十九世纪丹麦知识分子的故事,就是这样。

在小说《玛丽亚·格鲁卜夫人》中,作家描写了一个历史人物的命运,这个人物曾经多次吸引了丹麦作家的注意。女主人公是个有巨大热情和鲜明批判智慧的人,她的生活道路在雅科布森笔下用两个层面铺陈出来。从外表看——她一直在退化;从丹麦驻挪威总督夫人,从接近王室的高位,降到丹麦一个僻远省份摆渡人的同居者的半乞丐生活。从内心看——求得精神解放、为实现因不妥协而变得沉重的自然愿望,其道路艰难而充满痛苦和失望。小说的结构就像是一个由片断组成的链条,它们描述女主人公生活道路和内心进步的一定阶段,并且每个情节都是在精心描绘的现实、历史事件、十七世纪丹麦社会各阶层特有的生活习俗背景下展开的。在小说《尼尔斯·伦奈》中,作者的注意力完全投入到描写主人公内心认识所经历的艰难斗争上。尼尔斯·伦奈是意识到浪漫主义幻想毫无用处并拒绝宗教安慰的一代人的典型代表,他们痛苦地为认识生活的本来面目而积累必需的精神勇气。雅科布森的同时代人把这部小说称之为"无神论的圣经",这不是偶然的。作家在心理描写上异乎寻常地忠实可信,并且微妙地表现出,宗教对软弱性格隐藏着什么样的诱惑,它使人脱离责任心,让他相信毫无实现可能的希望。更重要的是,这部小说展示了主人公取得的内心胜利,使他在自己身上找到了完全摆脱宗教世界观的力量,尽管外表上看起来,他与玛丽亚·格鲁卜夫人一样,似乎遭到了失败。

·444

从布局看,《尼尔斯·伦奈》比雅科布森的前一部小说有更大的完整性和叙述的连贯性。

在叙述过程中,可以感到深思熟虑的独特节奏:在时间上,它似乎变慢了,作者长时间地把读者的注意力滞留在一些个别的情节上,对形成主人公世界观有决定意义的那些事件、会晤、印象和感受进行“特写”。

不论是雅科布森的长篇小说,还是他的短篇小说(《莫恩斯》、《芬斯夫人》、《贝加莫的瘟疫》等)都以鲜明的激情、浓墨重彩的描写、色调和光线的变幻见长。加入“突破运动”的作家在十九世纪七十至八十年代为丹麦现实主义文学的发展作出了巨大贡献。

然而特殊的民族条件也造成了“勃兰兑斯派”文学的某种局限性。丹麦资本主义关系发展的某种滞后,丹麦社会与欧洲革命事件的隔离,进步流派的相对弱小——所有这些,都为丹麦资产阶级和资产阶级知识分子的意识形态打上了烙印,也不可能不反映到文学上来。

丹麦资产阶级很快就走完了从自由主义到保守主义甚至明显的反动性过渡的道路,这一点清晰地反映在与“突破运动”有紧密联系的“左翼”党的政治演化上。同时,七十至八十年代的作家也紧跟在自己的思想领袖勃兰兑斯的后面,倾向于夸大资产阶级的进步作用,看不见他们寄予全部希望的这个阶级的真正面目和真正愿望。其结果,就产生了特别模糊的政治纲领,社会批评十分肤浅的、常常不彻底的性质,用生活习俗的描写来偷换社会分析的倾向。

“突破文学”不够清晰的思想和美学立场成了它昙花一现的根本原因:民族浪漫主义传统的异常“生命力”也在其中扮演了重要角色,这个传统在世纪末有时与颓废派沆瀣一气。早在八十年代末,勃兰兑斯就对他七十年代曾经宣扬过的许多东西绝望,转而宣扬极端个人主义,赞扬尼采和他关于“超人”的学说。他的许多拥趸和战友也抛弃了先前的观点。

十九世纪七十年代曾呼吁社会变革的天才诗人和散文家德拉克曼,也从激进主义和现实主义倾向转到了沙文主义和反动的新浪漫主义。在他八十至九十年代讴歌斯堪的那维亚人民英雄过去的作品中,包含着对尼采主义的宣传,对中世纪战争和暴力的崇拜。吉勒鲁普曾在《日耳曼人的门徒》中表现过一个无神论者的成长过程并批判宗教的教条主义和繁琐,而到世纪之末却宣扬起隐秘主义,并醉心于佛教。

丹麦批判现实主义的伟大代表亨里克·彭托皮丹(1857—1943)是唯一一个尽管没与“突破文学”有直接联系,但深刻领会了勃兰兑斯在七十年代初宣布的进步原则,并在自己的创作中始终如一地贯彻这些原则的作家。

彭托皮丹生于日德兰半岛南部腓特烈西亚市。彭托皮丹家一代又一代

445·

全部献身于为教会服务，但亨里克却迷恋于技术进步的思想，成了第一个打破家族传统的人，选择了工程师的职业。1874 年，他克服亲人的阻力，进入哥本哈根工学院，在那里学习了两年。然而他很快就对自己的选择失望了，于是他离开了首都，成了一名乡村教师，同时开始了记者生涯。到七十年代末，他终于决定全身心地投入文学事业，于是返回哥本哈根，并于 1881 年出版了第一部小说集《剪掉的翅膀》。

在彭托皮丹步入文学殿堂时，“勃兰兑斯”派已经在很大程度上丧失了自己的战斗性。所以，从自己文学活动一开始，年轻作家就选择了俄国和挪威伟大现实主义作家的创作作为自己的样板，忠心赞美它们的生活真实性，透入当代社会关系实质的深度。

在自己创作的整个第一时期（1881—1895），彭托皮丹出版了几部小说集——《农村景象》（1883）、《农舍》（1887）、《云》（1890），它们的主题都是描写丹麦农民生活的。作家一反此前丹麦文学中占统治地位的对农村生活习俗的田园诗般的描写，用少量的、表面看来毫无热情的速写，再现了穷苦农民日常生活和劳动条件的可怕画面、他们完全的无权和生存的艰难。彭托皮丹试图揭示出产生这种状况的原因，把注意力集中在社会的不公正上，并指出农民阶级的分化这一资本主义关系侵入农村的结果。彭托皮丹的作品为真正现实主义的农民文学奠定了基础，它在许多丹麦作家的创作中得到进一步的发展，其中包括把彭托皮丹当作自己老师的马丁·安诺生·尼克索。

彭托皮丹创作的第一时期以小说《天国》（1891—1895）结束，这部小说全面展示了丹麦省份的生活。在这部小说中，作者发展了他早些时候作品中的主题：社会不公正，作为假仁假义的伪装和社会不公正基础的宗教，资产阶级慈善和启蒙的虚伪。先前情节中揭露的缺点，在小说中获得了概括的意义，它们现在是作为反映整个社会体制弊病的现象而得到描写的。

小说的核心是一个理想主义者神甫埃马努埃尔·汉斯台德探索、斗争和死亡的故事，小说的形象和事件都是围绕其展开的。作者以主人公的命运为例，令人信服地表明，对生活取宗教安抚式的理解是注定行不通的、致命的；在描写主人公“平民化”理想破灭的时候，他对托尔斯泰主义进行了尖锐的批判。

在九十年代，彭托皮丹对越来越清晰地表现在斯堪的那维亚艺术和文学中的反现实主义倾向进行了顽强的斗争。在政论文和艺术作品，如中篇小说《夜哨》（1894）、《古老的亚当》（1894）、《雅歌》（1896）中，他严厉地批判妄图脱离现实的艺术的无思想性，并捍卫现实主义的原则。他把艺术中现实主义和社会批判倾向的衰落直接归咎于国内政治高潮的削弱，直接归

咎于八十年代冲突的妥协解决。

彭托皮丹创作的顶峰是他的小说《幸福的彼尔》(1898—1904),这部小说提供了十九世纪下半叶丹麦经济、社会和文化生活的详尽无遗的画面。

该小说的基本主题写的是在国家历史发展的转折关头、在资本主义巩固时期年轻一代丹麦知识分子的命运。小说主人公彼尔·西德尼乌斯作为这一代的典型代表展现在读者面前,他们曾兴高采烈地响应勃兰兑斯的号召,经历过斗争的欢乐和困苦,最后对资产阶级进步的可能性彻底失望。

彼尔·西德尼乌斯的故事是在当时社会现实的大背景下展开的。在作者的视野中有许多问题:社会问题、宗教哲学问题、伦理学和美学问题。主人公生活的哥本哈根时期、他为实现革新的技术设计在小说中占有中心的位置,这种斗争几乎演变成了他为个人成就进行的斗争。正是在这里,彭托皮丹作品社会批评的方向性显露得格外清楚:十九世纪现实主义文学的主导主题——资产阶级社会金钱的权力、个人在争名夺利中的道德沦丧、人们之间联系的破坏——奏响得特别清晰。彼尔的精神探索经历,他追求摆脱宗教隐秘主义世界观羁绊的困难历程,补充并加深了对他个性演变的刻画。正是由于这一点,使主人公生活道路的终结获得了强化的悲剧性色彩。自愿抛弃取得的成功并摒弃了宗教的抚慰,彼尔也像尼尔斯·伦奈一样取得了精神胜利:人的精神力量战胜了法律和社会偏见。

446·

由于具体的历史条件,除了个人抗议以外,彭托皮丹不可能为自己的英雄找到其他的出路,然而,他的抗议的绝对性,对社会现实进行的批判思考的尖锐性和原则性,使小说《幸福的彼尔》在十九世纪丹麦文学中占有特殊地位。

二十世纪初,彭托皮丹经历了一个严重的思想危机,其原因与那个时期的社会和文学局势有密切关系,这个危机后来还是被他克服了。彭托皮丹的创作为丹麦十九世纪民主现实主义文学标出了最高点。在他的创作中,继承并发展了"突破文学"的优秀方面,反过来,它又奠定了丹麦十九世纪进步文学的基础。彭托皮丹的作品在许多方面至今仍保持着现实意义,而在它们出现的时候常常成为激烈争论的对象。

马丁·安德逊·尼克索曾将自己的第一部巨型小说《征服者贝莱》献给彭托皮丹,他在1937年曾写道:"彭托皮丹的作用就像呼吸困难的空气中的氧气,他的作品就像探照灯一样,审视般地照着我们国家和人民——既照着普通人,也照着文化界人士;许多东西在这些光线中烧焦,变成了肥沃的土壤。它经过什么地方,那里的呼吸就变得容易,那里就可以运动自如。"

第十二章 冰岛文学

十九世纪下半叶，冰岛文学的状况发生明显的改善。由于特殊的历史条件和特殊的文化发展道路而形成的国家的孤立，已经在十九世纪中叶之前部分地解除了，反对丹麦强行殖民地化、争取民族独立的斗争，直到二十世纪初仍没有停息，它在文学界产生了新的情绪。同时，冰岛也像斯堪的那维亚地区其他国家一样，“被拉进”了资本主义发展的总的轨道之中，所以，由于1848年革命事件的影响，以及在空想社会主义影响下的工人运动所促成的斯堪的那维亚国家中公众舆论的高涨，也在冰岛的文学过程中反映出来。

冰岛精神生活和文学的更新，是在与欧洲文化传统统一的道路上进行的。与勃兰兑斯激进民主主义的社会和文学活动紧密相关的丹麦“突破运动”文学，对冰岛文学也有影响，尽管不像在其他斯堪的那维亚国家那样，与前一时期形成明显对比。丹麦人格伦特维格的宗教伦理学说，很受部分冰岛知识分子的欢迎，他们认为，前者不仅是“高级人民学校”学说的作者、德国古典哲学和浪漫主义美学在北方的领路人，而且还是一个反对教会正统思想和宗教教条的积极斗士，一个政论家和宣传家。

从十九世纪上半叶直到世纪末，冰岛民族文学形成的显著特点之一，是它与爱国力量为保留冰岛文学语言、为维护它的纯洁和正确以及为民间文学传统在全世界的巩固而进行的复杂斗争紧密联系在一起。官方政权人为地培植丹麦语言，试图将冰岛文学“丹麦化”的企图，激起了进步的社会和文学力量方面越来越激烈的反应。

十九世纪下半叶，围绕浪漫主义和现实主义、当代冰岛艺术中传统与创新的关系、对现实主义作为一个艺术体系进行理论解释的必要性等问题，在冰岛展开了尖锐的争论。然而，在冰岛文学中，却没有像挪威、丹麦或者瑞典那样，发生政治斗争和文学斗争力量的剧烈分化。十九世纪末，斯堪的那维亚的非现实主义流派受到颓废意识形态触及，对美学和艺术施加了明显影响，但却未能与起源于《埃达》和歌唱诗人的歌曲、散文韵文（“萨迦”）并直接或间接地影响了十九世纪下半叶冰岛作家的冰岛民族传统独一无二有生命力的力量结合在一起。诗人和散文家的作品，或者如埃纳尔·希约莱夫松·克瓦朗一样，带有某种宗教色彩，或者如托尔斯泰因·埃林松和斯特凡·斯特凡松一样，充满了公民激情，他们对过去传奇主题的歌颂，都是为民族解放和民族团结的思想服务的。

这一时期冰岛文学的成就之一，是杂志《形成》（1882—1884）上政论作

品的出现,这本杂志在一个不长的时期内曾把冰岛一些大诗人、大作家——如古斯特·帕尔松、汉内斯·哈弗斯泰因、埃纳尔·希约莱夫松·克瓦朗、贝季尔·托莱弗松团结在自己周围。该杂志的主编是冰岛著名法学家和语言学家比耶恩·比雅尔纳松。

这本杂志提出了美学领域中的迫切社会问题,论述了现实主义的原则。《形成》杂志在第一期中就表明了自己的任务:真实地、不加任何粉饰地描述人民的生活。该期上刊登了勃兰兑斯的巨著《十九世纪文学主潮》的片断,这在冰岛还是首次,并且刊登了由汉内斯·哈弗斯泰因画的勃兰兑斯的标准像。

然而,对勃兰兑斯的特别依恋却在冰岛大多数作家中引起了反感。据作家马西亚斯·约胡姆松的权威看法,这位丹麦政论家原则上重要并且对其他斯堪的那维亚文学有迫切意义的远见卓识,对冰岛文学并没有产生什么启迪。更有甚者,对勃兰兑斯美学原理的直接引用遭遇到了极端仇视——该杂志的编辑和政论文章的作者被指责缺乏基本的民族自豪感。

约胡姆松认为,如果要向什么人学习的话,那首先应该向冰岛人学习,因为他们向世界贡献了独一无二的文化遗产——独立发展的"埃达"诗篇和行吟诗人的创作、散文韵文故事。

约胡姆松认为,简单地取材于当代社会生活问题也是不够的。勃兰兑斯对浪漫主义的尖锐批评同样也没有博得大多数冰岛作家的同情。在后者看来,浪漫主义作家所讴歌的过去十分重要,应该仍然作为现在和将来的样板,应该在对过去、现在和将来的辩证综合中寻找冰岛文学进一步发展的道路。

冰岛国内为复原过去最完整和最客观的画面而对历史、韵文故事、民歌和传奇进行的研究,以及加深对当代倾向实质的理解,与掌握欧洲(以及更广范围上世界的)文化遗产是同时进行的。

在十九世纪上半叶特别是下半叶期间,世界文学的大多数经典作品都已被翻译成了冰岛语。杰出的语言学家、《伊利亚特》和《俄狄浦斯王》的译者斯韦因布耶恩·埃吉尔松,同时也是独一无二的冰岛古诗学辞典《诗学词典》的编撰者,用拉丁语出版了十二卷的挪威和丹麦国王"萨迦"。由冰岛语言学家和诗人在这一时期出版的大量翻译作品,多卷集的出版物,促进了作家在长期文化孤立之后学习借鉴世界经典作家的成就。

十九世纪上半叶,在争取民族及民族文化的自我确认的斗争高潮中出现的浪漫主义运动,不仅具有独立的意义,而且对现实主义文学的形成也产生了影响。冰岛文学最健康和最有发展能力的力量正是在浪漫主义流派中得到了反映。民族赞歌,民族的觉醒和自由,民族的未来,感性的诗意、

它的多姿多彩、振奋和活跃,对传统的古冰岛诗歌的大胆改造,不仅在浪漫主义诗人尤纳斯·豪尔格里姆松和西古杜尔·布莱德福德的创作中,而且在整个民族文学中,都勾勒出了一些新的倾向。这些教益对十九世纪下半叶崭露头角的约胡姆松、贝奈迪克特松、埃宁格松、斯特凡松是十分重要的。

现实主义美学和文学在冰岛的积极宣传者是古斯特·帕尔松(1852—1891)。他从勃兰兑斯那里接受了必须革新精神生活的思想、艺术与当代现实必须紧密联系的思想。帕尔松出身农民家庭,是在哥本哈根出版《形成》杂志的青年文学家小组的著名成员。他是以一个现实主义短篇小说大师的身份载入民族文学史册的,其绝大多数短篇小说都是以古冰岛韵文故事"萨迦"、冰岛民间文学的风格创作的。这不仅表现在结构的明快、语言的朴实上,而且也表现在人物的选择上:作家在普通人民中发现了真正英雄的品质。

帕尔松在小说《爱情王国》(1884)中描写了当权者的假仁假义、庸俗和罪恶,而在《订婚仪式》(1888)中则选择了由诚实的劳动者和人民权利的捍卫者的形象所体现的民族健康力量来与之对立。

马西亚斯·约胡姆松(1835—1920)的创作中自由思想的成长远比帕尔松笔下更丰满。约胡姆松是杰出的冰岛诗人和散文家、最早的冰岛浪漫主义戏剧之一《斯库加·斯威迪》的作者,为民主主义原则和民族独立而斗争的著名斗士。

人的崇高使命、人的责任和人对真理的不懈追求贯穿了约胡姆松的全部作品,他的作品被人们当作追求光明、追求真理和公正的热烈号召。约胡姆松鼓吹艺术中应灌输进民族的思想和形式,他在自己的作品中显示了观察和描写的巨大天赋。他以当代生活和遥远过去为题材的诗歌向人们展示了精神上强有力的骄傲勇敢而热爱自由的人们。在诗人一首最好的诗歌中,描写了一个宗教改革的著名活动家、爱国者、冰岛主教约翰·阿拉森,这是一首强有力的个人颂歌。作者在该诗中美化了年轻和勇敢,鞭挞了暴力和专制。

约胡姆松的诗中贯穿着一种细腻感人的抒情色彩,对家乡自然风貌的描写,反映了诗人对蛮荒海岸、北方的冷风、严酷无情的大海的印象。对它们的特写形成了鲜明的对比:生活的严酷和抒情理想、无拘无束的浪漫情调。

埃纳尔·希约莱夫松·克瓦朗(1859—1938)的思想和艺术发展道路十分曲折。九十年代初,他的创作充满了民主主义和人文主义思想。克瓦朗像帕尔松和约胡姆松一样,捍卫对当时有现实意义的自由原则、人的崇

高使命、道德和义务的原则，是一个积极的社会和文学活动家，千方百计促进以新元素对文学进行改造。他努力使文学最大限度地与现实接近，对他认为过分沉溺于古冰岛历史和神话之内容和情节的浪漫主义文学，他是最早提出批评的人之一。

克瓦朗九十年代的创作十分有倾向性。在短篇小说集《希望》(1890)中，作家的批判态度表现得十分明显，作者对城郊社会生活、习俗和道德的描述入木三分，对骄傲聪明的劳动人民所进行的摆脱贫困和无知的斗争深表同情，吸引了人们广泛的注意。然而，到了九十年代末，他的创作中已经贯穿了一种悲观情绪。在取材于历史的剧本《赖哈尔德法官》中，作者在寻找着宗教信仰的真谛——社会批判态度已经被基督教宽恕一切所代替。对资产阶级民主主义的失望情绪笼罩着广大冰岛知识分子，在十九世纪八十至九十年代表现得特别尖锐。

一些作家把无产者阶级觉悟的不断提高看作时代的显著倾向，从而认识到社会变革的必要性，他们的创作为文学带来了新的质量。在托尔斯泰因·埃林松(1858—1914)和斯特凡·斯特凡松(1853—1927)的抒情作品中体现了正在形成的资本主义关系的冲突，反映了对私有制、宗教教条，以及一切使人变得畸形、对社会底层的生活有毁灭影响的东西的不接受态度。埃林松的诗集《多刺李》(1897)中收集了讴歌冰岛自然景色的美丽的抒情诗，以及针对官方道德、宗教和资产阶级意识形态的讽刺诗和充满反抗精神的诗，诗意幻想丰富、真诚、高雅。

449· 农民诗人斯特凡松在精神气质上与埃林松十分接近，他是在加拿大的冰岛移民代表，诗集《不眠之夜》的作者，这部诗集收集了爱国主义、反战、反资本主义内容的长诗。这里也有对过去伟绩的歌颂，对现实奔波劳碌的思考，还有对逝去事物的哀悼，对未来的希望。

十九世纪下半叶是冰岛文学史中的特殊篇章。冰岛文学保持了自己古老传统的脉搏，并得到民族题材的高度艺术作品的丰富。帕尔松、约胡姆松、埃林松及其他作家取材于当代的迫切问题，他们的世界观和创作的人文主义基础，在总体上促进了冰岛文学民主主义立场的巩固。

第十三章 芬兰文学

十九世纪五十至七十年代是社会经济改革和政治改革的准备和实行时期，这些改革促进了芬兰资本主义的进一步发展。五十年代末和六十年代初，芬兰人民争取自治权利、争取召开议会和消灭一系列封建制度的斗争日益高涨。在俄国解放运动高涨的局势下，沙皇政权被迫也对芬兰作出了让步。改革也涉及

民族文化，使用芬兰语言的权利也得到了扩展，一批芬兰学校建立起来，诞生了一些新的报纸和杂志，成立了一家专业的芬兰剧院(1872)。

芬兰文学继续以两种语言——芬兰语和瑞典语发展，但与此前的各个时期相比，芬兰语文学的比重增加了，而瑞典语文学到世纪末已经变成了少数民族的文学。

在五十至七十年代的芬兰文学中，浪漫主义特有的历史和民间文学题材还占据着显要位置。但是，已经有了向刻画当代人民生活的转变，而且，在随后的几十年里，这一倾向在批判现实主义者的创作中日益增强。八十至九十年代是芬兰文学中现实主义形成和迅猛发展的时期。

在五十至七十年代芬兰作家的创作中，与历史题材紧密相连的是把当代作为历史过程的某个环节进行的思考。萨卡里·托佩利乌斯(1818—1898)的《一个军医的故事》(1851—1867)实质上是一部历史小说，它囊括了瑞典—芬兰历史中一个半世纪以来的事件，从中世纪向新时代的过渡时期，就像是一部人的欲望和等级利益的冲突史，在书中被刻画出来。

历史的戏剧性以特殊的力量在尤利乌斯·韦克塞利(1838—1907)的抒情诗和他的悲剧《达尼埃尔·尤尔特》(1862)中传达出来。这个剧本讲述的是所谓的"棍棒战争"(芬兰十六世纪末大规模的农民起义)和与封建天主教反宗教改革运动斗争的事件的。剧本中把一个新型的英雄——为人民理想斗争的战士——推到了首位。在尤尔特的抗议中体现了永不熄灭的平民暴动精神。但是，通过该剧表现了一种历史"混乱"的思想；随着封建天主教反动派的失败和卡尔大公的胜利，人民并没有获得自由，因此，在尤尔特看来，真正自由的不可获得是绝对的。韦克塞利用这些情节表现了对当时改革的失望和对整个资产阶级发展的失望。欢乐和光明期待的气氛、对斗争和功勋的渴望在诗人的抒情诗中被悲观的处世态度所取代，他意识到，"世界的面貌被扭曲了，而且它会被人们扭曲回原来的样子"。

托佩利乌斯和韦克塞利都是用瑞典语写作的。阿列克西斯·基维(1834—1872)被认为是理所当然的芬兰新文学的奠基人、民族戏剧和小说的开创者、芬兰抒情诗的改革者。基维的创作深深植根于农民文化、民间文学，并且对人民生活传统基础的瓦解具有尖锐的敏感，意识到这一过程的规律性并且具有明确的反资产阶级倾向。还在早期以民族史诗《卡勒瓦拉》[1]的故事创作的浪漫主义悲剧《库勒沃》(1864)中，就已存在基维特有的 ·450

① 《卡勒瓦拉》，一译《英雄国》，卡累利阿芬兰的民族史诗，描写卡勒瓦国(今芬兰)的英雄们建立的功勋和遭遇的奇事。是芬兰诗人和民俗学家 E. 兰罗特根据民间歌谣和古诗整理，先后于1835和1849年发表。——译注

两个不同时代之交、由于两个不同“世界状况”的冲突而产生的矛盾。悲剧的主人公具有原始公社的认识，必然与私有制关系的原则发生冲突；主人公是最后一位史诗壮士，同时也是社会压迫的头一个牺牲品。库勒沃由于意识到关于恢复公社平等的理想与现实被“不可能的海洋”隔开而大为扫兴。

在《库勒沃》中，与历史地已时过境迁的生活方式的告别还是悲剧性的，而在小说《七兄弟》(1870)中，这种告别则是喜剧性的了。在这里，除了逝去的文明的高尚的、人文主义的方面以外，还表现了它在现实社会条件下显得荒谬的其他方面。作者对现代社会的缺点也了如指掌。在展开的童话小说《七兄弟》中，当代现实及其官吏和神甫与小说主人公的森林乌托邦、与他们继承祖先传统的自由狩猎生活理想发生了冲突。认为世界不妥当的七兄弟原生的天真幼稚十分可笑，但同时，他们的看法也有健康的意义。

基维一共写了十多个剧本，它们组成了经典现实主义剧目的基础，促进了民族戏剧的产生，这其中包括喜剧《荒原上的鞋匠》(1864)、《订婚》(1866)，滑稽剧《石勒津根的醉酒远征》(死后才发表)等。

作为艺术家，基维深受欧洲文艺复兴文学的吸引。特别是莎士比亚和塞万提斯与他精神相通，充满运动和奔放热情、将严肃和可笑、现实和杜撰新奇别致地结合在一起的东西令他十分向往。

塞万提斯、拉伯雷、莎士比亚特有的把书面人文主义文化与民间插科打诨、民间逗乐的东西的结合，也是基维的特点。基维的幽默具有深刻的人民基础；他十分珍视农民的幽默，第一个为芬兰文学发现了人民心理的这个方面，这不是偶然的。

对于基维的幻想创造的世界景象来说，非常有特点的是艺术幻象的宏大规模：孤立的个人与整个宇宙的对比，一切都在空旷之中，一切都在遥远的空间和时间的远景之中。为了建立自己的宗法史诗般的世界(或多或少静态的)，鲁内贝格本该使其脱离大世界(已经不是宗法世界并且正在变化着的)而孤立。与之相反，基维用自己史诗般的艺术打开了宗法世界，把一个古朴的农民引进了新文明的世界，这个世界则向他提出了新的问题。

在对人们及其周围环境扩大的认识之中，基维在许多方面脱离了民间叙事文学和它过分夸大的形象性。

但是，基维对民间文学传统的态度是独立而自由的，这明显地表现在他的抒情作品之中，并成了他的抒情诗长期得不到承认的原因之一。基维拒绝韵脚和传统的诗格。他是地道的最独立发展的芬兰诗人之一。

对于基维的艺术世界观来说，远景——视觉、时间、精神层面上的远景——的感觉是其最大的特点。在描写自然界和物理世界上，他所钟爱的

手段就是从顶峰居高临下的视线，从那里看，整个空间一览无遗。

表现在基维创作中的现实主义的倾向，并没有一下子就成为整个文学的决定性因素，在这一期间，浪漫主义传统也在发展着。七十年代，芬兰浪漫主义中的进步倾向在卡尔洛·克拉姆苏（1855—1895）的诗歌中达到了自己发展的顶峰之一，这个顶峰后来也成了批判现实主义作家的出发点。克拉姆苏数量不多的作品具有明确的社会方向性，最著名的是他歌颂起义英雄的抒情叙事诗《棍棒战争》。

现实主义在八十至九十年代的繁荣与米娜·康德（1844—1897）、尤哈尼·阿霍（1861—1921）、阿尔维德·雅尔内费尔特（1861—1932）、尤哈尼·埃尔科（1849—1906）、卡济米尔·雷诺（1866—1919）、特沃·帕卡拉（1862—1925）、用瑞典语写作的塔瓦斯特舍尔纳（1860—1898）等人的创作有密切关系。现实主义作家参加了"青年芬兰"小组并创办了一系列期刊，在这些期刊上捍卫艺术中的社会批评方向（尤哈尼·阿霍、卡·雷诺等人的文章）。其他国家，特别是俄国和挪威的现实主义文学也对芬兰现实主义的形成施加了影响。法国自然主义和实证主义美学也有部分影响。

文学中出现了新的主题，现实主义作家第一次开始书写城市贫民的生活，书写工人为自己的权利所作的斗争，书写劳动妇女被压迫的状况，书写土地的饥饿和小佃农的破产。现实主义在与摹拟浪漫主义及其美学的斗争中逐渐站稳脚跟，同时遭受到来自"老芬兰"阵营的教权主义者和保守党人的进攻，他们对现实主义作家把争论从民族语言分歧范畴移到社会领域十分不满。米娜·康德的戏剧（《工人的妻子》，1885年；《命运痛苦的孩子》，1888年）的上演汇成了一个社会意义重大的事件并激起了尖锐的辩论。批判现实主义的主要成就是在散文和戏剧领域。创造了社会心理描写的长篇、中篇和短篇小说体裁。

在八十至九十年代的现实主义小说中，已经没有了如基维《七兄弟》中那样的描写人民生活的广博史诗性。但是小说在社会问题和心理描写意义上却变得更有方向性并更加集中，更加深刻地研究人与环境的相互关系（不单是人对环境的依赖关系，而且还有人对环境的反抗）。这类作品最典型的例子有：尤·阿霍的小说《牧师的女儿》（1855）、《牧师的妻子》（1893）；米·康特的中篇小说《穷人》（1886）、《哈娜》（1886）、《暗礁》（1887）、《阿格奈斯》（1893）及众多的短篇小说；雅尔内费尔特的小说《祖国》（1893）、《海伦》（1902）、《大地母亲的孩子》（1905）；帕卡拉的小说《在小山上》（1891）、《埃利扎》（1894）。

这些作品描写的中心是个人的命运、他的精神世界、他的道德发展——现代人与他的社会环境。某些批判现实主义者感兴趣的是历史故事和民间

故事,它们得到了新的、当代的诠释(比如埃尔科以《卡勒瓦拉》故事为题材的诗剧)。

米拉·康特的创作在芬兰八十至九十年代的文学中占据着中心位置之一。从天性来说,她是一个很积极的人,对时代的先进思想十分敏感,为捍卫这些思想随时准备与社会和文学的反动派斗争。康特是个逐渐摆脱宗教思想桎梏并意识到自己被压迫地位的新型妇女。

与描写农民宗法制度解体的阿霍不同,康特的注意力集中在新的、刚刚诞生的、与工人阶级的产生有密切关系的社会现象上。她对社会主义思想有浓厚兴趣,确实,这些社会主义思想还具有小资产阶级乌托邦的性质。她的创作具有芬兰文学全新的冲突和全新的主人公,不仅是对新现实的独特观察,而且是通过学习易卜生、列夫·托尔斯泰及其他艺术家对欧洲戏剧界的观察。

在雅尔内费尔特的文学生涯中,列夫·托尔斯泰及其他俄国作家的创作起着特殊的作用(他在九十年代成为"托尔斯泰主义者"之后,一直到列夫·托尔斯泰逝世,他都一直与后者保持着通信关系,并两次拜访过托尔斯泰)。在雅尔内费尔特众多的小说中,反映了无土地的芬兰农民的情绪,他们在许多方面仍然是宗法制的,但很快在工人运动和社会主义思想传播的影响下革命化了。在雅尔内费尔特的意识中,这些思想具有基督教社会主义、"托尔斯泰主义"的特殊形态。

特沃·帕卡拉首先是作为一个描写城市郊区风俗、城市郊区的"小人物"、半赤贫的劳动人民代表的作家而为人所知的。童年时代,帕卡拉本人就曾经历过赤贫生活的严峻考验,这些困难的岁月他后来在自传体小说《童年的回忆》、自己的第一部出版作品中描写过。

帕卡拉是芬兰文学中首先在备受侮辱备爱压迫的人民中顽强寻找道德瑰宝的作家之一。即使在这方面,他也借鉴俄国经典文学及其关注"小人物"的经验。批评家们在评价帕卡拉时,通常都要指出西方,包括汉姆生和其他挪威人对他的影响。但帕卡拉自己讲述西方对他的影响时十分克制,却指出了俄国的影响。"……我如饥似渴地阅读俄国文学作品——只要是瑞典语和芬兰语已经翻译过来的一切东西。并且我仍然一如既往地赞赏它。我正是从那一方面(陀思妥耶夫斯基、果戈理)受到旁人看得见的影响。"

现实主义在芬兰诗坛的代表是卡济米尔·雷诺和尤哈尼·埃尔科。他们正是以社会诗人、新思想的鼓吹者而著名的。在他们的创作中,芬兰的民间文学传统,妇女不幸、孤儿生活、贫困等民歌主题得到了全新的运用。埃尔科在自己的诗剧中,"从社会学的立场出发"对芬兰民间文学故事进行

了现代化改写。在剧本《艾诺》(1893)中，埃尔科以民间文学材料阐述了在八十至九十年代已经成为迫切问题的妇女解放问题，在剧本《库勒沃》(1895)中阐述了在芬兰产生的工人运动问题。如果说基维在悲剧《库勒沃》中关注的首先是个性叛逆的主题的话，那么在埃尔科的剧本里，库勒沃则被描绘成了起义奴隶的领袖。

现实主义作家埃尔科对民间文学的兴趣也与随后的新浪漫主义的民俗化不同，对《卡勒瓦拉》及其多神教世界的新浪漫主义的唯美化，对他来说是格格不入的。埃尔科的视线锁定在将来，他相信历史进步的人文主义内容，所以并不醉心于对过去事物哀诗般的美化。

第十四章　意大利文学

1. 五十至六十年代的散文

对意大利文学的发展道路具有决定意义的是十九世纪下半叶国家历史上的两个里程碑：1848—1849 年的革命和 1859—1861 年的事件。当时意大利复兴运动的民族解放运动武装斗争取得了胜利，几乎意大利的所有国土(威尼斯和罗马区除外)都被纳入统一并独立的意大利王国之内。

十九世纪五十年代意大利争取解放和统一的斗争具有广泛的群众性和全国性，在斗争中，对复兴运动来说一种崭新的社会观点更加顽强地表现出来。在这种情况下，文学还是继续沿着浪漫主义轨道发展并一如既往地宣传民族复兴的理想，但却有了明显的进步。

农村题材与历史小说一样开始发挥引人注目的作用。1848 年之后，农村题材便有了一条社会分析线，这就是看是否近似于当时风靡意大利的乔治·桑的《农村系列》作品。描写城市底层的短篇小说和中篇小说也出现了。

历史题材在五十年代改变了自己的面貌。古埃拉齐曾在三十年代创造了浪漫主义地叙述过去事件的典型，他的作品现在发生了明显的变化。如今他以广阔的历史画面转向个人的、家庭的冲突，在保留爱国主义、反封建倾向的情况下，走向风尚小说的体裁(《贝阿特里切·琴奇》1855 年)。

在此期间人们对准确地叙述前不久发生的事件，直接预报时局的兴趣越来越浓。历史性自白体小说便产生了，明显地表现出心理描写的方法和现实主义倾向。

五十至六十年代散文的这些特点在伊波利特·涅沃(1831—1861)的作品中得到了卓有成效的艺术体现——他是意大利复兴运动最后一个时期

最有影响的小说作家。

马志尼社会纲领的坚决拥护者、著名的加里波第的“千人义勇军”远征的参加者,伊波利特·涅沃作为爱国诗人步入五十年代初的文坛,他以托斯卡纳民歌的语言极力表现福斯科洛和莱奥帕尔迪爱国主义抒情诗的崇高热情(诗集《诗》,1854 年;诗集《加里波的战士的爱》1859 年;特写《论民间诗歌》1854 年)。描写农村的浪漫主义中篇小说在他的笔下充满了现实主义的具体情节(《农村故事》,1854 年;《伯爵牧人》,1857 年)。

涅沃的长篇小说《一个意大利人的自白》(1856 年,死后于 1867 年出版)成为意大利完成复兴运动期间文学领域中最为重要的事件。

“他是威尼斯人,但希望作为一个意大利人去死”的年已八十岁的卡尔洛·阿尔托维奇在这部长篇小说中,通过大量的事件讲述了自己毕生参加民族解放斗争的经历——这是一部十九世纪意大利人民族意识形成的历史,《一个意大利人的自白》的作者吸取了曼佐尼的经验,在创作丰富的历史画面时,准确地按照时间顺序描写了大量的具体情节,在塑造具有当时特征的人物典型时,把大量的现实主义的真实情况与精细的心理描写结合起来。在广阔的社会背景下,两个相爱的人,卡尔洛和皮萨娜由于性格、禀性和所受的教育不同造成二者的相互关系变化不定,充满了复杂的人情色彩。皮萨娜这个多面的迷人的形象在许多地方与司汤达的小说《巴马修道院》中的桑塞维利纳有些相似。

453·

1848—1849 年之后,复兴运动参与者的回忆录风行起来。这种体裁使人们可以对国家历史的重要阶段进行思考,对促进国家统一的事件和人物进行评价(朱斯蒂《托斯卡纳谚语》1849 年;古埃拉齐《对政治生活的辩护》1851 等)。加里波第的《回忆录》(1872 年完成,1888 年出版)最为出色,将崇高的爱国热情和朴实的真实情况结合起来进行描写。三十年代从意大利出逃的吉奥瓦尼·鲁菲尼(1807—1881)(他被作为同谋犯判处死刑)在英国写了长篇小说《罗连佐·贝诺尼》(1853),创造了描写意大利爱国者在复兴年代进行斗争的小说回忆录,与众不同的是它充满了生活的现实。

最后一部光辉的复兴运动历史小说是加里波第属下、历史教授,乔万尼奥里(1838—1915)的作品,他的这部优秀小说《斯巴达克斯》(1874)是为纪念古罗马角斗士和奴隶起义而作。同时描写了反抗暴君统治的浪漫主义激情和对社会公正的呼唤。小说中的斯巴达克思幻想建立一个自由平等基础上的全人类的大同社会。小说《斯巴达克斯》十九世纪八十年代在俄罗斯受到了热烈的欢迎(著名的俄国革命家斯捷普尼亚克-克拉夫钦斯基于 1880—1881 年译)。

六十年代，随着1870年罗马完成归并，国家最后统一，意大利的社会生活和精神生活发生了实质性的变化。另外一个社会政治现实——君主立宪制的资产阶级国家诞生了，它完全不同于马志尼和加里波第们的英雄主义理想。复兴运动时期的浪漫主义世界观已经包括不了崭新的历史视野，原先的幻想破灭了，必须面对新的现实，去理解业已统一了的意大利公民的实际需要和愿望。

1862年在米兰市出现了所谓的“自由不羁”文学流派。这个流派至九十年代一直存在。“自由不羁派”不承认复兴运动文学的浪漫主义权威，抨击其美学的基本原则——政治上和道德上的偏见。有时候“自由不羁派”也用浪漫主义的形式来反对在国内占有优势的资产阶级规范，但这时新一代的文学遵循的是在民族解放斗争时期意大利文学还不具有的欧洲浪漫主义的那些原则。随着“自由不羁派”的作品个人主义和非理性的倾向一起走进意大利的诗歌和散文。

“自由不羁派”特有的主题在伊季尼奥·乌戈·塔尔凯蒂的散文中得到体现。孤独感、与现世不和使他的作品产生悲观主义情绪（小说《贵族的疯狂》，1867年；《陌生女人》，1869年；《幻想故事》，1869年）。在这些作品里总有一些病痛和死亡的形象，痛苦和流血的画面与幻想的意外事件、荒诞的梦想交替出现。

忧郁的幻想和令人苦恼的、对所发生的事情说不清道不明的感觉是卡米洛·博伊多（1836—1914）和埃米里奥·普拉加（1839—1875）的短篇小说的特点。卡尔洛·多萨（1849—1914）的自传《蓝色日记》和他的特写集《墨水珠》（1880）、《人物画像》（1885）都贯穿着一些与日常现实相反的、虚构的和稀奇古怪的描写。

· 454

“自由不羁派”摧毁了在上半个世纪形成的诗派，但他们既没有能够制定出下一步的美学行动纲领，也没有能够达到艺术梦幻的统一。秘密的浪漫主义、像霍夫曼或者其他什么人那样的幻想在“邋遢人”那里与病态情况下的自然主义的分析相类似。

在“自由不羁派”惯用的文学体裁——“波采多”或者说草稿、详细提纲中慷慨激昂的表达技巧常常与粗俗的俚语词汇一起使用。倾心于毫无夸张地反映具体的日常生活，详尽地描写风俗习惯，这表现在作家克莱托·阿里吉的早期作品中，是他推广使用了“自由不羁派”这一术语，并用它作为自己小说的书名《不羁派与二月六日》（1862），这部小说是为纪念1853年反对奥地利人的米兰起义而写的。八十年代，阿里吉成为法国自然主义学派的信徒（小说《娜娜在米兰》，1880年；《幸运的败类》，1885年）。

2. 真实主义

在建立了统一的意大利国家之后形成的新的社会历史的形势下，出现了一个强大的富有艺术生命力的现实主义流派“真实主义”。真实主义者面向生气勃勃的当代生活；在这种情况下，他们依靠民族文学发展前一时期的现实主义倾向，也利用实证主义的世界观原则及法国自然主义学派的理论和实践。

在更新后半个世纪意大利人的美学观念的过程中，民族文学批判和哲学思想具有重要意义。在这方面，杰出的历史学家、复兴运动的参加者弗兰契斯科·德·桑克蒂斯(1817—1883)在其作品《评论特写》(1869)、《意大利文学史》(1870)、《新评论特写》(1872)中提出了与浪漫主义观念截然相反的文学概念。他坚持必须历史地对待文学的发展，在《意大利文学史》中做出了这种历史分析的光辉榜样。德·桑克蒂斯同时也提出了一个崭新的有益的原则：艺术的内容和形式是缺一不可的辩证的统一。

哲学家安吉洛·卡米洛·德·梅斯的美学思想与实证论密切相关，他认为艺术法则从属于自然界里现行的生物学法则。他的观点对“真实主义”理论的创始人、评论家、作家路易吉·卡普安纳产生了影响。

1878年前后，在米兰市出现了一个真实主义小组，其领导人是路易吉·卡普安纳和吉奥瓦尼·维尔加。小组的成员热情地捍卫了福楼拜、龚古尔兄弟和左拉的作品免遭浪漫主义评论的攻击，他们于八十年代和左拉建立了亲密的友谊，维尔加和卡普安纳把左拉看作在为争取创建真实主义美学基础而进行的斗争中的自己的老师。真实主义的美学原则，卡普安纳在《当代文学特写》(1880—1882)和《论艺术》(1885)中已经有了阐述。

卡普安纳在文章中呼吁，要基于现实(人的实际)进行文学建设，在分析(科学地思考)的基础上热忱地、科学地反映生活。意大利真实主义者把地方主义看成为当代艺术的重要特征，他们把真实主义原则当成对个别省份和农村、闭塞的社会群体的关注，在他们看来，好像这些组成了一个完整的按照自己的方式正在发展的机体。

虽然真实主义作家跟随着自然主义者过分地夸大了在人的行为中生理因素作用的意义，但是他们作品的社会和现实主义的方向是不容争辩的。真实主义者真实地反映了他们当代的，尽管统一了仍然是支离破碎、带有一些封建残余、落后、无知、贫穷的意大利的面貌。维尔加·卡普安纳、伏契尼、塞拉奥、罗伯托、德·马尔基等历代真实主义小说家们成功地对人的世界中的事实进行了研究：被收集到他们编写的《人的文献》中的事实，在

表面上看是冷静的，但却洋溢着当代人能清晰地感觉到的批判和揭露的激情。

真实主义从“无个性的”陈述原则出发，但是在实际的艺术实践中真实主义者的作品对普通人的描写却明显地贯穿着民主主义、人道主义思想，令人感到作者与自己的主人公悲喜与共。

十九世纪下半叶在国家的艺术生活中真实主义的出现具有极其重大的意义，它给意大利造就了一大批别具一格的杰出的文学家。

吉奥瓦尼・维尔加(1840—1922)是真实主义小组里最为杰出的艺术家。他最初的文学试作是典型的浪漫主义历史小说《山地的烧炭党人》(1861)、《濒海湖》(1863)。后来维尔加转向书写现代题材。六十年代末至七十年代初他的小说(《一个女罪人》，1866 年；《一只山雀的故事》，1871 年；《夏娃》，1873 年；《爱神》，1874 年等)是为了迎合米兰的“自由不羁人”对艺术观点的爱好而写的。

1874 年维尔加第一部以农村为题材的短篇小说《奈达》问世。在这部小说中隐约可见真实主义者未来世界观的轮廓，确定了维尔加后来短篇小说的创作手法：《田野生活》(1879—1880)、《黑面包》(1882)、《乡村故事》(1883)、《在街上》(1883)、《流浪生活》(1887)以及他模仿巴尔扎克和左拉构思的系列小说都来自他当时所处的意大利各个社会阶层。名叫《被征服者》的系列小说共由五部小说组成，维尔加只写了其中两部：《马拉沃里亚一家》(1881)和《堂・杰苏阿多师傅》(1889)。

维尔加出生在西西里，他天生善于表达西西里农村生活的自然风光。作家在自己的短篇和长篇小说中都没有使用方言词语，没有像浪漫主义作家追求人物语言表面上逼真那样去做，他将西西里人的那种精神和思维方式保留并表达出来，把他们通用的方言转变成标准语。维尔加利用非直接引语的办法达到风格和节律的统一。他用参与者的观点讲述一些事件，几乎成为自己描写的一个人物。这就是维尔加创造的叙述的“合唱原则”。

维尔加的短篇小说经常是某一家庭生活中的细节和日常生活独具特色的“波采多”和素描，里面常常充满了讽刺的味道。西西里的牧人、长工、硫矿工人的内心世界、他们的心境和所作所为都与他们的生活、劳动条件、长期的行为准则、传统是分不开的。

真实主义在小说的体裁方面表现得也很突出。对实际情况进行客观的“科学”分析及对“原始的”生活素材“几乎到所有细节准确地”描写的原则(路易吉・卡普安纳)，在维尔加、卡普安纳、塞拉奥和罗伯托的小说中是各不相同的，从而使真实主义作家们创造出意大利当代的生动的生活画面成为可能。在优秀小说《马拉沃里亚一家》中，维尔加把短篇小说中已经开始

的对农村世界的研究继续下去，希望深入到农村中，在已形成的资本主义的农民关系的压力下出现的那些在道德方面进步的实质，展示出渔民托尼一家致富、破产和不可避免解体的经历。在小说《堂·杰苏阿多师傅》中，作者仔细地研究了资产阶级日益兴盛和另外一些人的代表者、在复兴运动年代成为富有的私有者，杂工杰苏阿多精神上贫乏的机制。

维尔加本人在思考社会发生这些过程的原因方面是一个宿命论者，他想从世代相传的在自然界为生存而弱肉强食的斗争中推断出人们遭受苦难的原因。这种观点在他的一些短篇和长篇小说中反映出来。但是始终不渝的真实性和对深受苦难的普通百姓的同情则是维尔加作品的主要方面，这样他才有可能在已经统一的意大利创造出一幅根深蒂固的社会不公，令人难以忘怀的画面。

卡普安纳(1839—1915)沉迷于另外一个艺术创作任务：详尽地展示形成个别人的内心世界的社会和生理方面各个因素之间复杂的相互关系，展示个别人的精神气质及其命运(小说《姬雅琴塔》；系列短篇小说《妇女的专长》，1877 年及短篇小说《乡村妇女》，1894 年)。

费代里科·德·罗伯托(1861—1927)最辉煌的文学成就是与小说《总督们》(1894)相关的，这是一部西西里公爵家族的编年史。在小说中，罗伯托严肃而不失讽刺意味地对西西里的显贵进行描绘，仔细地研究贯穿乌杰德家族的精神道德衰败的症状。

那不勒斯女记者、女作家马蒂尔德·塞拉奥(1856—1927)和佛罗伦萨短篇小说家列纳托·伏契尼(1843—1921)最富有成效的创作时期是与真实主义相联系的。在小说《那不勒斯城内》(1884)、《里卡尔多·杰安的一生及奇遇》(1886)、《富有的国家》(1890)及八十至九十年代许多其他的长篇小说和特写中，塞拉奥创作出一系列准确而生动的关于那不勒斯贫民窟的速写，细致地描绘出了穷苦生活中的贫困、艰难、屈辱的画面。伏契尼(小说集《奈拉的不眠之夜》，1883 年；《在户外》，1897 年；《在托斯卡纳区的农村里》，1908 年)引人入胜、亲切地讲述了在托斯卡纳的农民日常生活中一些可笑而令人忧伤的事情，再次使人聆听到亲切而形象的民间语言。

十九世纪七十至八十年代，在意大利现实主义的散文中，真实主义占据主导地位，与其同时并存的是带有明显道德倾向的心理描写小说所代表的第二种路线，它保留了伦巴第人浪漫主义讲大道理的散文的传统。如米兰的小说家埃米利奥·德·马尔基(1851—1901)对民间的描写把真实主义的具体性、深刻的心理分析与道义上的训导、浪漫主义的感情夸张结合起来(《神甫的草帽》，1888 年)。

道德范畴的问题也深入到爱德蒙多·德·亚米契斯(1846—1908)的

散文中。对特写(用这种体裁他写了《军营生活》,1863 年;《短篇小说》,1872 年,及大量的关于旅行方面的作品)和对纯粹描写人的性格的真实主义兴趣,以及宗教和非宗教的美德、多愁善感说教式的宣传,是亚米契斯八十年代散文作品的特点。《学校里的故事》、《心》(1896)使他名扬世界。亚米契斯早期作品的民主主义倾向在很大程度上被阶级调和和对亲人的宗教式的仁慈道德所冲淡。九十年代他作品中的社会批判因素增加了(《一个老师的风流韵事》,1890 年);在这些年随着与社会主义运动的接触,他更客观更激烈地去描写他那个时期的阶级冲突。 ·456

在九十年代,意大利心理描写小说有自然主义的因素,形式上接近布尔热的世俗小说,后来步了颓废派的后尘(罗伯托、马尔基的晚期作品,邓南遮的早期小说《欢乐》,1889 年;《无辜者》,1892 年)。

3. 诗歌 焦左埃·卡尔杜奇

十九世纪后半叶一开始,在意大利的诗歌中占据主导地位的是加里波的派的浪漫主义传统。在路易吉·默尔坎蒂尼(1821—1872)和《加里波的赞歌》、《一个萨普里的割麦女人》作者的爱国歌曲和颂歌中,在达尔·翁加洛的诗(《西西里岛上的加里波的人》)中都明显地洋溢着民歌的旋律。

复兴运动晚期,另外一种抒情诗则非常标准、郑重而辞藻过于华丽。阿莱亚尔多·阿莱亚尔迪(1812—1878)的爱国主义诗歌在诗的结构方面很拙劣,过多地使用了一些隐晦难懂的词语,其浪漫主义的程度达到了极限(《七个士兵》、《三条河》、《意大利的城市》等)。吉奥瓦尼·普拉蒂(1814—1884)隐晦的哲学抒情诗在整体上重复了浪漫主义诗歌流传于世的不公正的传统主题,并且使用复兴运动时期意大利小说家惯用的高尚的书面语(十四行诗集《灵魂》,1874 年)。

六十年代"自由不羁派"的声音加入浪漫主义诗歌行列中。埃米里奥·普拉加、伊季尼奥·乌戈·塔尔凯蒂、博伊多以清醒的感情和思维,用体裁和风格混杂不清,慷慨激昂地否定现实、感到生活绝望而渴望非理性的理想、彼岸世界和下意识的秘密这样的《邋遢》诗歌,与《崇高社会》、资产阶级纪律性的爱好相对抗。

在七十年代的诗歌中,真实主义流派是以博洛尼亚诗人洛伦佐·斯泰凯蒂(1845—1916)(笔名奥林多·圭里尼)的作品为代表的,他是《帕斯图马》(1877)、《新的论战》(1878)和《诗》(1903)三部诗集的作者。诗集的主题是真实地反映一个质朴而充满幻想的青年诗人的情感和心境,他生活在贫困中,并在他可怜的小屋子里因患痨病而死去。

古典传统继承者的作品与“自由不羁派”的浪漫主义诗歌、城市贫民窟真实主义诗歌一起在十九世纪意大利的诗歌中构成了一个重要的层面。贾科莫·扎涅拉(1820—1888)就是把古典的节律、高尚的书面文体与通俗文体结合起来描写实际生活的。西西里诗人马里奥·拉彼萨迪(1844—1912)在自己的哲理诗《柳其菲罗》、《复兴》、《大西洲》中大量地使用古典形式和修辞的笔法。

与过去的复兴文学在思想方面的紧密联系在十九世纪后半叶最伟大的诗人焦苏埃·卡尔杜奇(1835—1907)的创作中发挥了极其重要的作用。他是十九世纪意大利诗歌浪漫主义和古典主义两个主要派系的继承人。

卡尔杜奇早期作品中最为著名的是长诗《撒旦颂》(1863),通篇贯穿着反对教会特权的激情,歌颂战无不胜的人的理智威力和伟大。五十年代到六十年代初,卡尔杜奇提出了一个十分独特的、显然是受到福斯科洛和莱奥帕尔迪影响的古典主义观点。他坚决拒绝诗歌创作的直觉性和非理性及天才的浪漫主义观点。同时卡尔杜奇的古典主义观点与早期浪漫主义的基本思想是相联系的:他把古典主义当作非教会教育和争取民族复兴的手段来理解。对待古典主义传统不仅必须利用伟大过去的艺术和精神财富,而且文学要积极地参与社会生活。这样,古典主义就作为面向实际的民族艺术出现在卡尔杜奇的艺术观点中,就能够接近浪漫主义、丰富它文体方面的成果。这方面成就表现在卡尔杜奇最重要的诗集《有韵的诗和有节奏的诗》(1867—1879)中。

457·

在《有韵的诗和有节奏的诗》诗集中,保留了古典主义抒情诗的主要题材:人民的自由和独立,对身份的勇敢的反抗,对现行制度猛烈的抨击,对已统一的意大利的罪恶的揭露与试图把善良和公正的世界与罪恶的世界对立起来结合在一起。《抑扬格诗集》是以具体的事实、真实的历史事件为基础而创作的,用诗的形式来体现,在方法上很大程度与古典主义诗体是分不开的。

与此同时,诗中浪漫主义的影响是很明显的,这种浪漫主义的影响在卡尔杜奇的诗歌体系中留下了痕迹,决定了诗的语言变化和放弃古典主义诗句中索然无味的东西。《有韵的诗和有节奏的诗》受到巴比埃《抑扬格诗集》和雨果的《惩罚集》的影响是毫无疑问的。卡尔杜奇在诗的战斗性和攻击性方面接近于他的法国前辈们,他使用带讽刺意味的揭露体裁,因此诗句很直接、很尖锐、不正规、很冲动,使用口语形式。

在《新诗》诗集(1861—1887)中使人更明显地感到,诗人放弃了古典主义诗体,冲出对古典主义依恋的框框,深入到感情世界,贪婪地吸收它的色彩、声音和气息。《抑扬格诗集》的单维性消失了。总的说,人物的复杂性

被极大地强化，特别是诗中的那个“我”。《新诗》诗集是先于意大利诗歌对一望无际的与人的内心感情世界相通的美丽大自然的一种陶醉；大自然成为人的精神生活必然的参与者。在《古希腊人的歌曲》中，有通过恢复古典主义惯用的主题和手法，用个人才能理解的抽象符号和晦涩语言进行创作的试图。在《古希腊人的歌曲》中《亚历山大城的春天》独树一帜，卡尔杜奇在这部作品里出色地表现出了他的新观点，比如节奏感和文字使用的能力。

但在当时的生活中试图找到古希腊、罗马那样对待生活的现象是注定要失败的。卡尔杜奇在《野蛮的颂歌》集中，十分明确地表明古典主义手法在其他的非英雄主义的历史环境中不可能有所作为。

在《野蛮的颂歌》(《在罗马建立周年纪念日》、《在卡拉卡拉公共浴场》、《克利通诺河的源头》)中，带着各自所有的雄伟标志的历史像庄重的正面肖像一样被摆到了首要的地位。理想化的过去起主导作用，根据过去的形式和相似之处“设计”未来的样式。因循守旧导致卡尔杜奇的诗歌从悲痛、同情、斗争的诗歌变成了华丽的赞美诗。

但是，从整体上看，六十至七十年代卡尔杜奇的作品总是令人感觉到社会变革不可避免、预感到革命破坏性的剧变。1870 年他加入了共产国际。的确，卡尔杜奇的社会主义观点在彻底性和坚定性方面并不突出，在生命最后一段时间他转到公开的正统派的立场上去了。但六十至七十年代卡尔杜奇的诗歌深深吸引了被彻底感染了的青年。卡尔杜奇 1883 年出版的二十首十四行诗成为十九世纪意大利革命——民主诗歌的顶峰。这些诗都是歌颂因渴望自由、公正而团结起来的革命人民的。诗人用崇高的浪漫主义鲜明对照的手法在这些诗歌中创造了一幅生动而完整的群众革命激情的画面。

意大利社会主义党的奠基人、诗人和革命家菲利波·图拉蒂在卡尔杜奇去世的那一年写道：“毫无疑问，卡尔杜奇是新意大利的诗人……”

巴黎公社之后在意大利开始组建第一共产国际分部，社会主义理想(通常是含混不清的并有巴枯宁主义色彩的)控制了许多意大利艺术界代表人物的社会意识。

这些年在真实主义者洛伦佐·斯泰凯蒂(奥林多·圭里尼)和古典主义者马里奥·拉彼萨迪及浪漫主义作家菲利波·图拉蒂的作品中，非宗教的社会揭露诗、对未来充满抒情色彩的沉思成为一个非常重要的方面。诗人们在诗中表达自己的社会主义观点和对当代社会冲突的思考。

就七十至八十年代具有社会主义理想色彩的革命诗歌来说，颂歌体裁别具一格，圭里尼的颂歌《五一节》，拉彼萨迪的《矿工之歌》(1883)，图拉蒂的《劳动者之歌》(1886)(至今还在意大利工人中间流行)标志意大利无产

阶级诗歌的诞生。

在俄罗斯真实的现实背景下，图拉蒂的叙事长诗《四月的鲜花》(1881)
458・的主人公是以浪漫主义象征出现的。意大利诗人、社会主义者在诗里表达了与八十年代的革命家(鲁萨科夫、热里亚博夫、基巴里契奇和彼洛夫斯卡娅)的国际主义团结。被判处死刑的革命者的阴影走近贫穷的小屋和富丽堂皇的邸宅，在青年中唤起为人民服务的崇高愿望，把饱受苦难的人的泪水化为愤怒的闪电。

就整体而言，在十九世纪七十至八十年代意大利的社会主义诗歌中，工人团结和革命抗议的思想一般都体现在传统的浪漫主义、普遍化了的形象中。对个别现象、个别冲突的描写，具体的生活画面仍然不在这些诗歌的范围之内，但它们在思想和艺术方面将变得成熟起来，因为二十世纪即将来临。

第十五章　西班牙文学

十九世纪下半叶在西班牙的社会政治和经济生活中，封建残余继续保留下来。资产阶级私有制与地主的大庄园阶层，新资产阶级法权的代表与贵族上层人物，宫廷奸党和天主教教会特权和平相处。十九世纪上半叶的三次革命表明软弱胆小的西班牙资产阶级在反对旧秩序的斗争中无能为力，他们不愿进行剧烈的变革，而更倾向逐步改革，面对人民群众日益高涨的改革情绪被吓得惊慌失措。这一切在1854—1856年和1868—1874年的革命中表现得更为明显，当时工人阶级第一次登上西班牙政治斗争的舞台。

最后一次革命期间，共和国在西班牙存在了一段时间，但其结果资产阶级反动的上层人物和封建的宫廷奸党的执政人物之间达成妥协，西班牙变成了一个资产阶级和地主阶级共同掌控的君主国。

这种妥协保证了在十九世纪最后的二十五年里，资产阶级较以往发展得更加壮大，但是却加深了统治阶级的危机。贪污受贿遍及国家机构，地主保守分子和"自由主义"的资产阶级分子轮流执政，他们都与人民格格不入。1898年西班牙在与美国的战争中惨败，西班牙往日的庄严至此化为泡影，但是在此之前很长的一段时间，国家的悲惨命运已经受到了西班牙先进的文化活动家们的关注。

在五十至六十年代，浪漫主义在文学中继续保留了统治地位。同时，西班牙—卡斯蒂利亚语的浪漫主义艺术已经失去生命力，内部已经僵化。值得注意的是，著名的古斯塔沃・阿道夫・贝克尔的作品并没有失去活力，

他唯一的一本抒情诗诗集《诗》(1871)是在他死后才发表的。

贝克尔诗歌的特点是极端的主观主义和悲剧式的处世态度,他的浪漫主义叛逆精神失去了积极性,这使他虽然清楚地意识到罪恶的社会现实,却只专注于自我的内心世界。贝克尔的诗中很少涉及社会题材,而主要表现爱情。贝克尔认为,诗是在记忆中清除了一切偶然的和非固有的东西之后,诗人对感受颇多的东西的回忆。毫无疑问,贝克尔诗的风格特点,一方面受到德国诗人海涅的浪漫主义诗歌、抒情诗的影响;另一方面,也吸收安达卢西亚民间诗歌的特点——直接、真诚的表现手法,自觉的禁欲主义,诗歌资料的选择以及十分悦耳动听的诗句。

爱和被爱的无比幸福——一组小型系列诗的主题——被诗人表达为与被爱的人悲剧式的痛苦的分离,和把爱情与死亡等量齐观的绝望。

贝克尔的诗十分简练:通常诗人只使用四行诗表达抒情主人公种种的复杂感情变化。贝克尔很少用修饰语、隐喻或引用其他诗歌中的人物形象;由于出奇的直接和朴素,他的诗歌常会令人产生一种天才的即兴之作的印象。但这种印象是虚假的,因为细心的读者会发现诗的插画表面上看很简单,但每个形象都经过了细致的长时间的打磨,使诗句的内部极其紧凑,使最普通甚至有时很平庸的词语都充满了深厚的感情。贝克尔对民间诗歌的评价完全适用于自己的诗歌:"……诗歌是自然的,简洁的,含蓄的,是用灵魂雕刻出来的,像电火花一样……用一个一提而过的词语就能触动感情,它没有什么艺术性,不受预先规定的形式约束,能激发出沉睡在漫无边际幻想的海洋中成千上万的念头。"

贝克尔在他死后才全部出版的《传说集》不论结构上还是在诗的形象性和思想性上都比较复杂。这些独具一格的散文诗,其诗句的主观世界和抒情世界都被具体化了,被带到遥远的,主要是中世纪的过去,但又不同于利瓦斯公爵的《历史浪漫诗》和索里利亚的《传奇故事》,贝克尔的艺术就在这里失去了叙述性,他首先是一位抒情诗人。这些传奇故事(《绿色的眼睛》、《艺术大师佩雷斯,管风琴演奏家》、《光线》等)的内容是各不相同的,不少借用民间故事,但是向往无法做到的、躲藏起来的和用秘密的外衣掩盖起来的东西几乎总是决定这些传奇故事情节发展的悲剧式冲突的基础。在这些传奇故事中不仅再现了理想化了的过往世界,而且呈现出一幅独特的"思想体系"的风景画,晚些时候,"九八年一代"作家作品也具有这一特点。贝克尔与处在世纪相交的作家的作品相互呼应不是偶然的:贝克尔的作品完成了用西班牙—卡斯蒂利亚语浪漫主义艺术发展的同时,为二十世纪的作家的艺术革新铺平了道路。

假如这段时间加泰罗尼亚、加利西亚和巴斯克人的诗歌没有经历真正

的繁荣，西班牙—卡斯蒂利亚诗歌中占统治地位的是虚假的浪漫主义作风，那么在这样的背景下，贝克尔充满了真正的浪漫主义热情的抒情诗就会成为令人惊奇和不可解释的现象。就在十九世纪下半叶，西班牙的文化发展矛盾的特点表露得尤为明显。一方面，这段时间加泰罗尼亚族、加利西亚族和巴斯克族在文学的特殊性得到深远发展和突出表现，它们希望脱离西班牙—卡斯蒂利亚的文化艺术而独立出来；另一方面，它们与西班牙文学间大量的交流和相互影响也意义重大。后者在许多作家的文学作品的双语现象中得到反映，他们既用本民族语言，又用西班牙—卡斯蒂利亚语进行写作。在这种情况下，思想的交流、艺术的公开、诗歌形式的互通都是十分自然的，也是不可避免的。

西班牙少数民族的文学家把这一时期称作为复兴，把这一时期看作若干世纪中处于衰落的地方语言和文学得到恢复和发展阶段。文化活动家面临的任务是捍卫这些文化独立存在下去的权利。在这段时间的加泰罗尼亚、加利西亚和巴斯克的文学中英勇的过去、历史和传奇为主题并且占据显著地位不是偶然的。如，加利西亚诗人爱德华·本达尔(1835—1917)在诗集《松树的抱怨》(1886)中，用很长的篇幅去描写布列奥甘的加利西亚人民的生活和传奇般的始祖的功绩。巴斯克流浪即兴歌手何赛·马里阿·依帕拉基列(1820—1881)创作了一首歌曲叫《吉尔尼克的树》(1853)来歌颂巴斯克人民的圣物吉尔尼克橡树。据传说，巴斯克人的祖先聚集在这棵橡树下召开人民大会。这首歌已成为巴斯克人的国歌。这个时期最伟大的加泰罗尼亚诗人贾斯汀·维尔达盖尔(1845—1902)创作了《大西洲》(1877)和《阿内托峰》(1886)，重现了中世纪加泰罗尼亚人民的英雄伟绩，展现出比利牛斯山脉及其顶峰为誉为的阿内托峰"加泰罗尼亚的母亲"的雄伟风光。

加泰罗尼亚、巴斯克和加利西亚文化活动家在他们的诗歌中以爱国主义的感情口授笔录了对民间作品的广泛兴趣，他们对作品的收集、加工并进行创造性的开发。加泰罗尼亚诗人扎奥金·鲁比奥-依-奥尔斯(1818—1899)的诗集《利奥布列戈特的风笛演奏者》(1842)就是这类诗歌，类似还有加利西亚最伟大的女诗人罗萨利亚·德·卡斯特罗(1837—1885)的诗集《加利西亚之歌》(1863)和《新叶》(1850)，后来在内容和诗歌形式上都具有真正深厚的民族性和诗人真挚的爱，怀着这种真挚的爱她描绘出故乡大自然平凡的画卷，反映出自己同胞的生活习惯和思想感情，这一切都饱含了对当时大量的社会不幸的揭露。在一些作家，如巴斯克诗人印达莱西奥·比斯卡隆多(1831—1876)的作品中体现出社会批判的倾向，但这一时期的加西利亚，巴斯克和加泰罗尼亚的大多数作家更倾向于日常生活的

描写。

少数民族文学中的这一股“风俗派”潮流对西班牙—卡斯蒂利亚文学中的区域主义散文的形成有很大的影响，而“风俗派”反过来又吸收了西班牙—卡斯蒂利亚区域主义的特点。

对西班牙文学的区域主义很久以前就有评价——卡尔·马克思把稳定地保持外省风格的差异看成从“复兴运动”（八至十五世纪西班牙人、葡萄牙人为收复被阿拉伯人侵占的伊比利亚半岛的土地而进行的长期斗争）时期开始，西班牙社会现实生活历来就有的一个特点。资本主义发展的不平衡更加加剧了这些差异，以社会资本化为特点，消除日常生活的风俗差异的趋势引起了保守分子强烈的反对。五十至六十年代“地方派”散文就在这个基础上得到了发展。所有的“地方派”作家都有这样的一些特点：热爱自己的“小祖国”；他们把“小祖国”的利益置于整个国家的利益之上；主要使用现代题材；把描写道德高尚的人的人民题材提到第一位。

在论述这个题材时，“地方派”的保守—民粹的狭隘的社会立场表现得特别明显。否定资本主义发展道路的历史必然性是他们的特点，也就是列宁在评价俄国的民粹派时说过的：“对资本主义的感伤主义的批判”（《列宁全集》第二卷）。对民主的偏爱使十九世纪后半叶西班牙现实主义作家的作品多取自人民生活的题材；描绘人民日常生活的画面、人民的典型人物和民间口头创作的主题。

早期的“地方派”作家——女作家费尔南·卡瓦列罗（原名：塞西利亚·波尔·德·法维尔，卡列瓦罗是她使用的男性化笔名，1796—1877 年）及取材于巴斯克地区人民生活的系列短篇小说集的作者安东尼奥·特鲁埃瓦（1819—1889）和他们的风俗派先辈们一样，总是尽力达到最大限度的真实性，在自己的作品中详尽地描绘出风俗人情和大自然的画面。但是在理解艺术冲突的实质和打造典型人物的手法及其他组成部分方面他们仍然遵循浪漫主义的轨道进行创作。这就是为什么被人们称为西班牙批判现实主义发展的第一个阶段的五十至六十年代区域主义散文只能看作是批判现实主义的先兆，在西班牙文学史中货真价实的批判现实主义发展的新阶段是阿拉尔孔、巴莱拉、佩雷斯·加尔多斯、佩雷达这些作家开辟的，他们的成熟作品都是在十九世纪后二十五年内创作的。

七十年代一开始，在各种思想和美学观点的斗争中，作为许多早期“地方派”作家对新旧社会之间冲突的关注依旧是第一位的。这不仅说明不久前已完成的革命作为对这种冲突最尖锐地反映已被公正地理解，而且说明了七十年代西班牙国内经历的一场内战（1872—1876）中，查理四世王位的争夺者拒绝革命后达成妥协的原因。

现实主义作家对这种冲突较以往原则上有另外一种阐述。资本主义制度在西班牙以某种外来的偶然的现象呈现在一些早期“地方派”作家面前，所以虽然极其有害，但在一定程度上是容易消除的。然而，对十九世纪最后二十五年的现实主义作家而言，资产阶级社会取得了胜利——这已既成事实，甚至思想保守的小说家佩雷达和阿拉尔孔都痛苦地承认这一事实。

德·佩雷达(1883—1905)是现实主义“地方派”散文最伟大的代表，他坚持反动的政治观点，同情过去的宗法制度，但在短篇小说集《山乡特写》(1864)和《人物与风暴》(1871)中，他痛苦地描绘了周围发生的变迁是无法避免的，在这些对充满悲剧的人们为了生存而斗争的描写遍布他早期风俗派的作品中，由此不难看出作者对劳动人民的同情、对资产阶级社会制度的憎恶。

反对资产阶级的主题逐渐成为佩雷达中篇小说《高贵的人们》、《黄金获胜》(出版于1871年)，以及有公开的政治倾向的长篇小说《唐·贡萨洛·贡萨雷斯·德拉·贡萨雷拉》(1879)和《彼得洛·桑切斯》(1883)的中心思想。这些作品政治观点的反动性很明显，佩雷达对革命、共和国和议会制进行恶毒的诽谤。但仇恨使佩雷达的视觉敏锐了：他看清了在资产阶级党派斗争和资产阶级革命中的那些被持自由主义态度的文学研究者所忽略的细节，极其准确、深刻地揭露新政客们的自私自利和蛊惑煽动的本质。佩雷达越来越频繁地把保留在比斯开省偏僻地区的宗法道德与他所讨厌的资产阶级生活方式对立起来。描写大自然，比斯开省居民的日常生活、衣着谈吐，最大限度地把生活真实的一面与对这一切田园诗般的说明结合起来是佩雷达成熟作品最主要的特征，其代表作品有长篇小说《索蒂莱萨》(1885)、《沿巨石而上》(1895)。佩雷达最后一部作品是道德—哲学长篇小说，写的是关于在原始的大自然和朴实的巴斯克山区居民的影响下，遭受资产阶级文明恶习污染的人精神上的净化，小说的创作不难看出列·托尔斯泰思想的影响。

西班牙另外一个批判现实主义的始祖是佩德罗·安东尼奥·德·阿拉尔孔(1833—1891)，他思想保守，起码在成年以后是这样。以欧洲文学中广为流传的长篇小说《丑闻》的故事情节为基础的中篇小说《三角帽》(1874)是他创作的顶峰。阿拉尔孔把这部中篇小说的故事背景放在十九世纪初西班牙的一个小镇子的生活气氛中，尽力准确无误地描绘这种生活，在“无情地，通过革命消灭差异”的压力下，正在消失的生活特色。故事写了一方面是磨房主卢卡斯和他美丽的妻子弗拉斯基达，代表人民健康的道德和高尚的精神；另一方面是怪诞的，具有讽刺意义的人物，他们是为“美好的旧时光”代言的地方当局的代表：总督、警察、村社工长。需要清除

地认识到的是，阿拉尔孔批判地对待的过去并非信奉历史乐观主义，因为“年轻的立宪主义者”较过去的统治者让他更不信任，因此在他的中篇小说中对历史产生了一种特别的态度，这便是研究者所称之为的“温情的讽刺”。他的作品如同镶嵌在历史框架中的风俗画，具备真实的取景和透视，使人们看清在不寻常的历史背景下，国内变化的深层原因。他的中篇小说的现实主义表现正在于此，而不仅仅体现在对真实生活的描写上。

在十九世纪最后二十五年的现实主义作家中，胡安·巴莱拉(1824—1905)占有特殊的地位。不同于在自己的中长篇小说中涉及各种道德的“地方”派作家及描写的两种对立的社会阶层生活的社会风情小说的作家，巴莱拉常常是把自己的小说构筑在两种世界观的冲突上，并且通常反映在每一个主人公的意识中，而这些尖锐的心理上的冲突最终在这个时代的社会条件下得到说明和解决。因此巴莱拉的长篇小说可以称为社会心理小说。

巴莱拉第一部中篇小说《佩比塔·希梅内斯》(1874)和长篇小说《门多萨骑士》(1877)、《堂娜卢斯》(1879)在读者中享有崇高的声誉。虽然这三部作品在故事情节上相互没有联系，但这三部作品被看作独具特色的三部曲是因为每一部小说的基础是同一个“关乎良心的复杂案件”，充满道德和心理上的冲突，这种冲突发生在一个或几个主人公的意识中，并且从在社会上占统治地位的传统的基督教—天主教道德的立场上看来是不可解决的。结果主人公要么无力从自己身上丢掉道德的枷锁而死去，要么勇敢地向道德发起挑战，而得到幸福。在小说《佩比塔·希梅内斯》中，冲突得到平静的解决；在《门多萨骑士》和《堂娜卢斯》中冲突的解决是戏剧性的，甚至是悲剧式的。

在小说《小浮士德博士的幻想》(1875)中的冲突有不同的特点，经仔细研究是一件心理上的复杂案件，具有社会哲学特点。小说是作为十九世纪的一个年轻人的一段经历来构思的。小说的主人公——小浮士德，他具有浮士德的性格特点——有孜孜不倦地求知愿望，对已达到的目标不满足，有探索实现生活中崇高理想的愿望，这些性格上的特点在小浮士德身上都变得庸俗、肤浅和荒唐。作者同时从主人公的社会地位(小浮士德是已经衰败了的那一种古代人的反映，他从自己的祖先身上只继承了对劳动持贵族式的鄙视和特别强的虚荣心)，他的性格、气质及按照自己的意愿去浪漫地改变事实的爱好中寻求对这一点的解释。小说的结局是小浮士德的所有幻想的破灭，类似社会、哲学和心理分析相互交错也是巴莱拉其他小说的特点。

·462

贝尼托·佩雷斯·加尔多斯(1843—1920)的作品是十九世纪西班牙

文学中古典现实主义的思想艺术的顶峰。1868—1874 年的革命前夕，加尔多斯转到文学创作的活动上来。他在自己的作品中，力求去理解革命的原因、内容和结局，这就迫使作家面对历史。在 1872 年到 1916 年的很长一段时间，加尔多斯在进行历史系列作品《民族轶事》的创作。这个系列共计四十六篇小说，分五辑，包括从 1805 年特拉法尔加海战到七十年代女皇复辟的西班牙历史。加尔多斯创作出了四分之三个世纪当中整个民族生活的艺术画卷。在这四分之三个世纪中充满了战争、革命及政变，其间一些阶级退出历史舞台，而另一些阶级走上历史舞台。在这些优秀小说中，特别是第一辑的十部小说，为纪念抗击拿破仑的战争，出现了加尔多斯创造的一种长篇历史小说的新特点。在小说中，虚构的和真实的历史人物的命运只是为了反映西班牙的民族命运，而人民却成为历史事件的主要当事人，而且决定历史运动的是新旧西班牙阶层之间的冲突。

还是那种冲突，以更加尖锐的形式成为加尔多斯献给当代生活的第一辑小说（《裴翡达夫人》，1876 年；《格罗利亚》，1877 年；《莱昂·罗契一家》，1878 年）的中心。这些小说都属于带有公开倾向性的社会小说，并且作品的整个风格都具有以下特点：带着异常强烈的情绪，从不轻描淡写；着重描写人物的风貌及他们带有某一主要特征的性格；常常用具有讽刺意味的名称强调语气（佩尔菲科达——已完成的，伊若欣西奥——无辜的，杰尔·安齐古阿——来自古代，等等）。这些小说批判的主要对象是虚伪的宗教道德、教权主义的和政治上的反动派。这些小说的出现遭到了来自“墨守成规者”的猛烈攻击，指责小说的作者品行不端，破坏社会道德准则。

从 1881 年开始，加尔多斯着手新一辑小说的创作，后来他把这些小说并入了《现代小说》(1881—1915)系列。加尔多斯的这个系列要像巴尔扎克的《人间喜剧》一样对作者的当时社会进行解剖。加尔多斯有意识地缩小对资产阶级，尤其是对“中产阶级”，的观察范围。即使有贵族和人民的代表在小说中出现，那么他们也只能作为国家的新主人——资产者——掠夺和剥削的对象。对旧阶层死亡和资产阶级社会确立过程的艺术研究，在系列小说中（如《曼索朋友》，1882 年，描写关于高利贷者托尔格马达的四部中篇小说等）明显地流露出来，特别是对这个过程所产生的社会后果的评价，成为加尔多斯晚期作品的社会意义。可以说这就是十九世纪末西班牙所有的现实主义小说的情况。

西班牙现实主义小说的发展晚于西欧的现实主义小说，因此必然会受到巴尔扎克、司汤达、狄更斯作品的影响。就在这个时期，对俄国文化的兴趣第一次成为西班牙精神生活的一个最为重要的因素。胡安·巴莱拉的《俄罗斯的来信》，在我们这个年代才全部出版，但在 1856—1857 年，在马

德里的文学沙龙中就已流行。帕尔多·巴桑(1852—1901)的小说《俄罗斯的革命和长篇小说》(1887)是广泛和真正深入研究十九世纪俄罗斯文学的著作,在俄罗斯文学与当时社会运动的交流中,大量的翻译作品使俄罗斯作家,特别是托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和屠格涅夫在西班牙名声大作。可能是俄罗斯文化崇高的道德激情、对社会不公的深恶痛绝、对"小人物"命运的关心和深刻的人民性削弱了自然主义美学对西班牙文学的影响。

当埃米利亚·帕尔多·巴桑发表了一系列的作品,并很快刊出了名为《震动人心的问题》的单行本,书围绕着自然主义和左拉作品的辩论在西班牙广泛地展开了。胡安·巴莱拉在《关于写小说的新技巧的笔记》这一著作中做出了反应,严厉地批评了帕尔多·巴桑的作品和自然主义。但帕尔多·巴桑对待自然主义的态度绝不是毫无保留地为其辩护,这位女作家高度地评价了左拉将文学与科学置入同一行列的意图,高度评价了其作品所独有的观察深度,细心程度和准确性,但同时否定了左拉和自然主义者对"讨厌的或者可耻的题材"的忠实,故事情节"永远的庄重和凄凉"等特点。其他十九世纪末年轻小说家的代表人物在评价自然主义时也表现出双重性。如,莱奥波尔多·阿拉斯(1852—1901),笔名为家喻户晓的"克拉林"(西班牙语意为号角);布拉斯科·伊瓦涅斯(1867—1928)等。像帕尔多·巴桑这样的作家一般都被列为自然主义学派,但他们并非完全遵从自然主义。毫无疑问,在他们的某些作品中尊重自然主义(而且这一点连佩雷达、阿拉尔孔和加尔多斯都不能回避),比如,帕尔多·巴桑的《女政论家》(1883)、《乌略阿侯爵底邸》(1886)、《大自然母亲》(1887)、《放肆的生活》(1894)、《五月花》(1895)等;这些作家,从整体上看,他们都保留了对批判现实主义原则的忠诚。十九世纪西班牙的自然主义可以说只是十九世纪末现实主义作家的创作进程中一定程度上重要的插曲而已。克拉林的长篇小说《女当家》(1884—1885),中篇小说《庄园》及布拉斯科·伊巴涅斯晚些时候沿用现实主义美学原则创作的带有社会倾向性的心理描写小说都证明了这一点。

十九世纪下半叶的诗歌和戏剧走过了与小说相同的道路。但如果说在浪漫主义时期它们扮演了最重要的角色,那么,现在它们就被小说推到了文学发展的边缘地带,但浪漫主义的遗迹仍然在诗歌和戏剧中被继续保留下来。家喻户晓的曼努埃尔·塔马约(1829—1898)、何塞·德·埃切加赖(1832—1916)等人在那个时期的作品证明了这一点。从本质上讲,西班牙真正现实主义的戏剧作品出现在十九世纪和二十世纪相交的时候,并以加泰罗尼亚剧作家安杰尔·吉米尔(1849—1912)和贝尼托·佩雷斯·加尔多斯的作品为代表。安杰尔·吉米尔是社会心理剧的创始人,他最重要的

剧作有《马利亚·罗扎》(1894)和《低地》(1896),贝尼托·佩雷斯·加尔多斯将自己的许多作品改编成剧本,并创作了几部原创剧,其中有反对教会特权的戏剧《埃勒克特拉》(1901)和心理剧《祖父》(1904)。

在这一时期,现实主义诗歌的成就更微不足道。只有加利西亚诗人曼努埃尔·库罗斯·恩克里科的诗集《故乡之歌》(1880)和反对教会特权的长诗《神圣的萨依内特》(1888)响应并加强了在罗萨利亚·卡斯特罗和其他一些浪漫主义诗人的诗歌中洋溢的社会批判激情。把诗歌和剧作艺术从它们所处的十九世纪末的深刻危机中解救出来,这一任务必然只有新一代的作家来承担,新一代作家的作品已经迈向被称为西班牙文化"第二个黄金世纪"的二十世纪了。

第十六章 葡萄牙文学

十九世纪中叶,葡萄牙——曾经强盛的殖民主义大国,从其在非洲和亚洲众多的殖民地上榨取巨额的财富——已经沦为西欧经济上最落后的一个国家。尽管,资本主义关系在这个国家得以确立,但工业发展缓慢,而在农业方面,大部分土地仍归地主所有。之后发生过两次资产阶级革命,但是每一次革命都以软弱、胆小的资产阶级的失败和反动势力的专政的建立而告终。

1846 年,保守分子的专政垮台了。由文艺复兴党组成的温和自由的政府掌握了政权。1876 年,该党左翼组建了进步党。随后的几十年,这两个党交替执政。其间实行过一些改革:在经济方面——废除了长子继承制,建立了新的银行,修建铁路和现代化的通信线路;在政治方面——实行议会和自治政府的直接选举。由于反对派势力的活跃,共和思想和社会主义思想得到了发展。1876 年出现了共和党,而此前里斯本已经建立了一些国际工人协会分部。1875—1876 年,葡萄牙社会主义党成立。

464 ·

在这一时期,加速发展的文学出现了实质性的进步。如同其他一些欧洲国家一样,这一过程伴随着各种不同艺术派系积极的相互影响:有浪漫主义的、批判现实主义的,晚些时候有自然主义的和象征主义的。在这种情况下,许多作家在自己的艺术作品中常常包容了不同艺术派系的特点。早期的浪漫主义艺术,已失去动人心弦的激情,但仍占统治地位。不同于第一代的浪漫主义者(加雷特、埃尔库拉诺等),现代浪漫主义者更加关注当代的现实生活。如卡斯特洛·布兰科(1825—1890)为情节剧的格调和哥特小说的创作作出贡献后,他继续创作了讽刺性的"激情小说"(《毁灭了的爱情》,1863 年;《爱情的拯救者》,1864 年),及特别受人欢迎的风俗小说

(描写风俗习惯的)《我的小说》(十二册,1875—1877 年)。儒利奥·迪尼斯(1839—1871)开创了描写农村生活的安宁闲适的小说。弗朗西斯科·戈梅斯·阿莫林(1827—1891)和若昂·德·德乌斯(1830—1896)分别在戏剧和诗歌作品中提出了一些尖锐的社会问题。巴尔扎克、狄更斯和萨克雷的作品毫无疑问对某些作家是有影响的。但是在他们的作品中,对现实生活生动真实的描写是与典型的浪漫主义冲突、构思典型人物的方法及结构原则相结合的。

如果这些作家对浪漫主义生动描写的手法深入地了解,发掘其中他们的先辈们还未发现的艺术潜力,那么就会发现,十九世纪下半叶大部分浪漫主义学派的作家只不过是重复地模仿陈规旧套和浪漫主义最一般的刻板公式,由此这一艺术学派的衰败和危机就不难理解。在反对浪漫主义的演说术、感情夸张和陈规旧套的斗争中,作家、学者和社会活动家成立了所谓的“科英布拉派”,该学派在葡萄牙文化史中发挥了巨大的作用。浪漫主义作家安特罗·德·肯塔尔(1840—1891)给安东尼奥·费利西亚诺·德·卡斯蒂略(1800—1875)发表的一封以《良好的判断和健康的趣味》为名的公开信,以及他抨击性的文章《文学的尊严和御用文学》(两篇,1805 年)和其他的在论战过程中出现的一些文章成为这一现实主义学派的宣言。这次论战延续了几年时间,并以“科英布拉之争”为名载入葡萄牙文学史。肯塔尔批判了浪漫主义艺术之后,提出了革新葡萄牙整个社会生活的要求,强调文学作为争取改革现实生活最锐利的武器的崇高社会使命。肯塔尔否定语言艺术家遵循过去艺术典范的方针的同时,向文学家指出“大自然”和“真理”是最重要的目标。

进步的社会—政治思想和现实主义的美学原则,于 1871 年五六月间在里斯本俱乐部由“科英布拉派”代表们组织的“民主讲演”会上得到了详细的解释。安特罗·德·肯塔尔为讲座致开幕词,题目为《近三个世纪比利牛斯半岛各民族衰败的原因》;然后是与会者演讲,奥古斯托·索罗门奥的《当代的葡萄牙文学》、若泽·马里亚·埃德·德·克罗兹的《艺术和现实主义》、阿道夫·德·科埃略的《教育问题》。后续的讲演被政府禁止了,当局认为已做过演讲的人是在对当局和天主教教会的抨击。“民主讲座”在葡萄牙文化史上留下了光辉的一页,标志批判现实主义作为十九世纪葡萄牙文学中的一个艺术学派已经确立。

安特罗·德·肯塔尔成为葡萄牙文学中现实主义学派的思想领袖。在社会信仰上他是一个民主革命者;他在葡萄牙是社会主义思想最早宣传者之一;是国际工人协会葡萄牙分部的奠基人,在国际工人协会里他赞同蒲鲁东派的观点。安特罗·德·肯塔尔作为一个诗人,著名的作品有《新诗

集》(1865 年,1875 年第二次出版)和完成于 1860—1884 年,在 1886 年才全部出版的《十四行诗全集》。

《新诗集》是一部根据不久前在欧洲发生的政治事件和当时大家关心的事件写成的作品。如,在《献给欧洲》的诗中,作者向欧洲人民呼吁,指责他们将 1863 年反对独裁的波兰起义者置于孤立无援的境地。后来在一首讲述巴黎公社失败的诗中充满了愤怒地揭露反动派的声音。肯塔尔的大部分诗篇是批判葡萄牙社会弊端的,特别是把教权主义当作社会发展的一种最大的阻力来批判。安特罗·德·肯塔尔号召葡萄牙人民参加革命斗争,表现出对自由、平等和手足之情的理想必胜的信念。早期的十四行诗也贯穿着同一主题,但大多数十四行诗要么为哲学思考而作,要么满腔热情地倾诉诗人个人的感情世界。

465 ·

肯塔尔于 1871 年被迫离开葡萄牙,在美国度过了两年的流亡生活。回到祖国之后,他的精神发生了巨大的变化,走向悲观主义和神秘主义,这在他的一些晚期十四行诗(1890 年第二次出版)中和他死后出版的诗集《悲伤的诗》(1892 年出版)中都得到了反映。1891 年安特罗·德·肯塔尔自杀身亡。

若泽·马里亚·埃萨·德·克罗兹成为"科英布拉派"最伟大的代表人物,他的长篇小说是葡萄牙批判现实主义发展的顶峰。作为一个科英布拉大学的学生,他没有参加"科英布拉争论",而开始了典型的浪漫主义写作。但是几年之后,他在里斯本是"民主讲座"的组织者之一,正是他做了关于现实主义的演讲,在演讲中,现实主义被认定为文学中的革命,是当前和未来的艺术,是生气勃勃的真理最崇高的体现。

从 1872 年一直到去世,埃萨·德·克罗兹主要在国外生活,起先在哈瓦那,后来在伦敦和巴黎任葡萄牙领事。国外的生活开阔了他的思维空间,使他能够更加深刻地了解到欧洲文学的各个最新流派,并坚定了他忠于现实主义艺术原则的信念。1875 年他完成了长篇小说《阿马罗神甫的罪恶》(1880 年最后一版),几乎是整个葡萄牙文坛中最辛辣的反对教会特权的讽刺作品。一些抨击文章注意到这部小说的个别情节的冲突与 1875 年出版的左拉的小说《莫雷教士的过失》相似。毋庸置疑,两位作家的思维是独立发展的,却又是同时进行的。左拉和后来的福楼拜的自然主义美学影响在埃萨·德·克罗兹的作品中看得十分清楚。作家在揭露他身边的伪善、神甫们的淫荡生活、令人憎恶的假仁假义的同时,坚决地把他们的敌人从"自由党人"的阵营中揭露出来。

埃萨·德·克罗兹的第二部长篇小说《堂兄巴济利奥》(1878)极其准确地对首都市侩的基本特征做了讽刺性的描写。《遗物》(1887)仍然继续

了前两部小说的主题。但在这部长篇小说中,基督耶稣的传说故事与小说的主要故事情节同时展开,像勒南一样,作者没有把耶稣看作“上帝的儿子”,而看作因为宣传不讨好犹地亚管理者的思想而被钉在十字架上的“加利利的青年木工”。

埃萨·德·克罗兹在长篇小说《马伊亚一家》(1888)中转向描写里斯本上流社会。作家在讲述马伊亚三代贵族的故事时,把这一家贵族的退化看作为整个上流社会极度衰败、统治阶级——贵族和财阀——崩溃的体现。这一问题在长篇小说《弗拉迪克·门德斯的通讯》(1891)和《豪门拉米雷斯》(1899)中得到了独出心裁的解决。在这两部小说中,令人特别明显地感到缺少一个展开并且已经明确的、埃萨·德·克罗兹的成熟作品所特有的讽刺和怀疑的正面提纲。作家在长篇小说《城与山》(于1900年,作者死后出版)中试图消除对重新建立现代社会的怀疑态度,把农村的安闲质朴的田园生活与道德完全败坏的城市文明形成对照。

在诗歌方面阿比利奥·曼努埃尔·德·格拉·戎克罗(1850—1923)捍卫了现实主义美学原则。他在创作的初期阶段拥护自由君主主义的反对派,但从1890年以后却坚定地转到了拥护共和政体的立场上来。他第一部伟大的诗歌作品《若昂之死》(1874)揭露了贵族上层统治者的危机和没落。诗集《闲暇时的诗兴》(1879)中就有在雨果影响下写成的批判资产阶级现实的诗歌。讽刺诗《埃特尔诺神父的晚年》(1885)的特点是强烈地反对宗教特权和泛神论的处世态度。共和思想和爱国主义贯穿于《仇恨的歌》和系列诗《祖国的结局》(两诗于1890年完成),并在用历史素材写成的戏剧诗《祖国》(1896)中得到体现。早些时候,诗人在诗集《单纯的人》(1892)中,以同情之心反映人民群众的不幸。在十九世纪进入二十世纪之际,格拉·戎克罗精神上发生骤变,他更多地转向神秘主义,这一点从他后来的一本诗集《零散的诗篇》(1921)中可以看出。

最伟大的语文学家,葡萄牙共和国第一任总统特奥菲洛·布拉加(1843—1924),诗人塞萨里奥·韦尔德(1855—1886)等都拥护现实主义者的“科英布拉派”。在浪漫主义作家弗朗西斯科·特谢拉·德·克罗斯(1848—1919)、阿贝尔·阿卡西奥·德·阿尔梅达·博特略(1856—1917)等的作品中,自然主义倾向加重了。而诗人欧仁尼奥·德·卡斯特罗(1869—1944)为象征主义诗歌打下了基础。但“科英布拉派”的现实主义传统却由二十世纪葡萄牙的现实主义艺术家们(阿基利若·里贝罗、费尔南多·纳莫拉等)继承、发展和深化了。 ·466

在十九世纪最后的十年里,葡萄牙文学的自然主义倾向加强了。诗人塞萨里奥·韦尔德(1855—1886)声称:“我只忙于我身边的事”。普通人的

日常生活真正地进入了他的诗篇。他在世时出版的许多诗歌作品(系列诗《一个西方人的感情世界》等)遭到后期浪漫主义派极怀敌意的批判,这使韦尔德沉默了数年。他的诗歌作品集全集《塞萨里奥·韦尔德作品集》在他患肺结核死后,通过朋友们的帮助才得以出版的。韦尔德主要关注大都市的"风景画"、希望"客观地"再现市民们平平常常的现实生活、热衷于准确地观察"有凭有据的"现实,所有这一切好像把诗人与自然主义拉近了。但是韦尔德承认,他被"愿意受折磨的主观愿望"所征服,也正是对小人物的同情,与穷苦人们和社会不公的牺牲品的团结才把诗人与"科英布拉派"拉近了。

弗朗西斯科·特谢拉·德·克罗斯(1848—1919)创作了长篇小说和短篇小说两个系列:《农村喜剧》和《资产阶级喜剧》。小说名称本身已经证明作者是参照了巴尔扎克的《人间喜剧》来写的。在他的作品中经常会出现典型的巴尔扎克笔下的人物。如,他最著名的长篇小说《萨留斯蒂奥·诺吉拉》(1883)的主要人物:一个年轻的外省人来到首都,为了升官发财而不顾道德规范,不顾自己亲人的命运。但是在对生活的认识和写作技巧原则方面,较之巴尔扎克,特谢拉·德·克罗斯更接近左拉。阿贝尔·阿卡西奥·德·阿尔梅达·博特略在自然主义倾向方面更加彻底。他写了由五部长篇小说组成的系列小说《社会的病态》、《不可救药的人》(1900)和《麻风病人》(1904)。正在退化的贵族;把贵族从政权宝座上挤下来的财阀;出卖灵魂和毫无原则的政客;道德败坏、自私自利的教堂神职人员,这些就是博特略在小说中抨击的主要对象。虽然他差不多是葡萄牙文坛中第一个转到描写工人生活、工人的工团主义组织的产生和斗争的作家,但他仍然从生物规律(特别是在遗传性上)和生物的生存斗争方面寻找社会不幸的主要根源。

与在小说中有所发展的自然主义传统相反,这个时期,诗坛中出现了象征派。欧仁尼奥·德·卡斯特罗(1869—1944)是其奠基人,但是他的作品和其他一些象征派诗人的创作活动在很大程度上都归属于二十世纪初的范畴了。